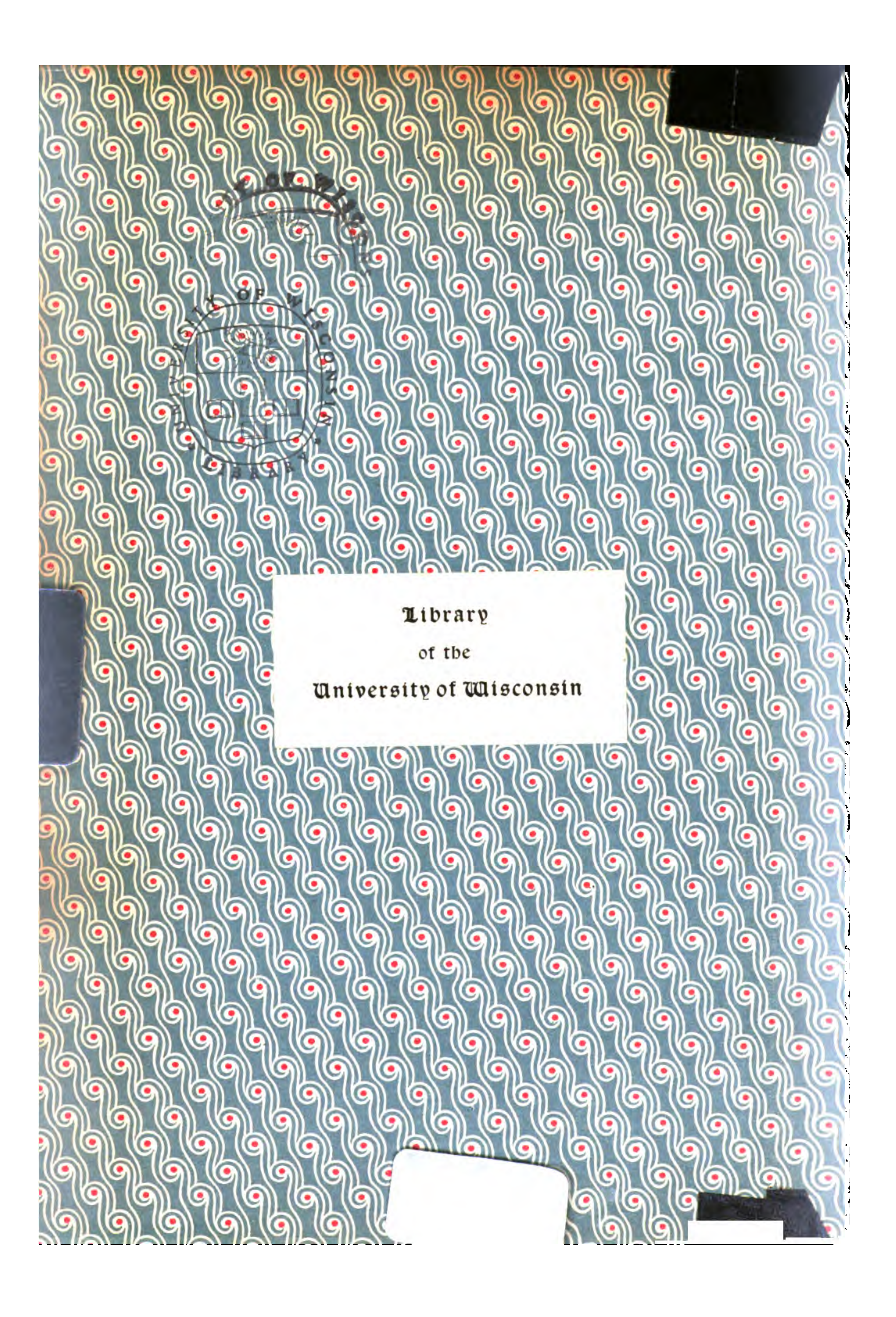
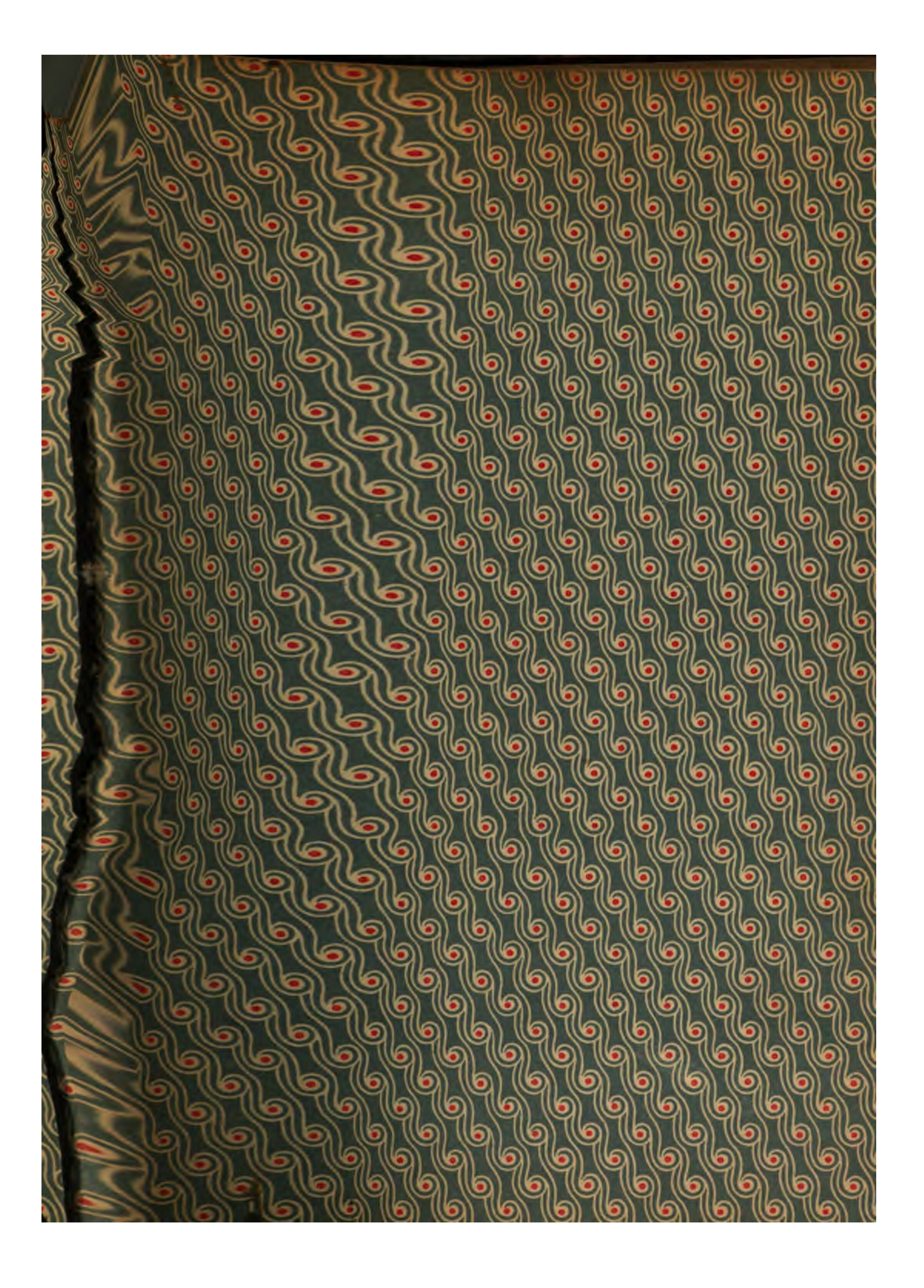





UNIVERSITY OF WISCONSIN
LIBRARY



GESCHICHTE

DER

CHRISTLICHEN KUNST.

VON

FRANZ XAVER KRAUS.

IN ZWEI BÄNDEN.

MIT ZAHLREICHEN ILLUSTRATIONEN.

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDER'SCHE VERLAGSHANDLUNG.
1908.
BERLIN, KARLSRUHE, MÜNCHEN, STRASSBURG, WIEN UND ST. LOUIS, MO.



Michelangelo, Der Prophet Jeremias.

Von der Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle im Vatican.

(Nach Steinmann.)

GESCHIC...

DER

CHRISTLICH...

VON

FRANZ XAVER K...

ZWEITER B...

DIE KUNST DES MITTELALTERS UND DER ...

ZWEITE (SCHLUSS-) A...

ITALIENISCHE RENAIS...

FORTGESETZT UND HERAUS...

JOSEPH SAUER.

MIT TITELBILD IN FARBENDRUCK, ... ABBILDUNGEN IM TEXT
UND EINEM REGISTER ZUM GANZEN WERKE

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDER'SCHE VERLAGSHANDLUNG.
19...
BERLIN, KARLSRUHE, MÜNCHEN, STRASSBURG, WIEN UND ST. LOUIS, MO.



GESCHICHTE

DER

CHRISTLICHEN KUNST.

VON

FRANZ XAVER KRAUS.

ZWEITER BAND.

DIE KUNST DES MITTELALTERS UND DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE.

ZWEITE (SCHLUSS-) ABTHEILUNG.

ITALIENISCHE RENAISSANCE.

FORTGESETZT UND HERAUSGEGEBEN VON

JOSEPH SAUER.

MIT TITELBILD IN FARBENDRUCK, 320 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND EINEM REGISTER ZUM GANZEN WERKE.

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDER'SCHE VERLAGSHANDLUNG.
1908.
BERLIN, KARLSRUHE, MÜNCHEN, STRASSBURG, WIEN UND ST. LOUIS, MO.

Buchdruckerei der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg.
Printed in Germany

Vorwort.

Als in den Abendstunden des 28. December 1901 Franz Xaver Kraus aus schweren Leiden, aber auch aus weitausblickenden litterarischen Plänen in die ewige Heimat abberufen wurde, empfand man neben so vielem Traurigen, das dieser Heimgang verursachte, die Thatsache besonders schmerzlich, dass sein Hauptwerk, die ‚Geschichte der christlichen Kunst', Torso bleiben sollte. Es war ein Werk von so ausgeprägt persönlicher Eigenart, dass an eine Fortsetzung kaum zu denken war; es war aber auch ein Handbuch von solchem praktischen Charakter, dass die Wünsche nach einem völligen Abschluss sich immer wieder aufdrängen mussten. Ihrer Art und Richtung nach ist diese ‚Kunstgeschichte' das letzte Facit aus der Entwicklung und den Bestrebungen des Verfassers; sie ist das letzte glänzende Document der Geistesverfassung um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Und schon aus dem Grunde ist es angebracht, an dieser Stelle einen Blick rückwärts zu werfen, auf die Einflüsse und die Voraussetzungen, aus denen die geistige Entwicklung von Kraus, und nicht zum wenigsten auch seine ‚Geschichte der christlichen Kunst', hervorgegangen ist; ganz abgesehen davon, dass es sich geziemt, nach Abschluss des Werkes, dem seine letzten Sorgen und Interessen gehörten, eine Rose auf sein frühes Grab zu legen.

Kraus[1] pflegte gerne die Beobachtung zu wiederholen, dass es für die künftige Lebensrichtung eines Menschen von höchster Bedeutung sei, an welchem Orte er aufwachse und seine ersten Eindrücke empfange; und wenn er dabei auf die wichtige Einwirkung von geschichtlichen Monumenten und den Einfluss der Atmosphäre einer grossen Vergangenheit auf das weiche Kindesgemüth hinwies, so fühlt man unwillkürlich in seinen Worten ein Stück Selbstbekenntniss durch. Er hatte das Glück, an einem Orte den ersten Blick ins Leben thun zu dürfen, an dem die scheidende Antike mit ihrer heldenhaften Grösse und das Mittelalter mit seinen glanzvollsten und reichsten Gaben noch zum Menschen sprechen; aber auch an einer Stätte, an der zwei Raçen, die germanische und die romanische, leichten Austausch halten und ihre Eigenarten nur zu oft den leicht empfänglichen Grenzbewohnern einprägen können. Trier, wo Kraus am 18. September 1840 geboren wurde, war seine bis übers Grab hinaus schwärmerisch geliebte Heimat, ein Maler sein Vater. Die grossen und erhebenden Eindrücke, die von den Monumenten aus einer rasch verblichenen Glanzperiode dieser Römerstadt ausgingen, das Beispiel und die Ermunterung, die er empfing von Männern wie dem Domherrn v. Wilmowsky, dem Baron de Roisin, der Sinn für das Schöne in Farben und Linien, den die Ateliers der begabten in Trier lebenden Düssel-

---

[1] *Wir folgen hier zum Theil unsern Ausführungen, die wir in dem Nekrolog auf den Hingeschiedenen in der ‚Kunstchronik', N. F. XIII (1902) 225 ff., niedergelegt haben.*

dorfer Maler Gustav Lasinsky und Jakob Kieffer, sowie der Verkehr mit dem Architekten Schmidt zu verleihen vermochten, wurden von dem wissensdurstigen Knaben in die empfängliche Seele eingeschlürft und schufen dort das Ideal, dem Kraus zeitlebens treu geblieben ist. Antike und Mittelalter haben diese ersten Keime in den jungen Geist gesenkt; die Romantik hat sie mächtig befruchtet. Ihr Höhepunkt war damals erreicht; ein reges Streben gab sich allerwärts kund, diese Geistesrichtung auf die verschiedenen Gebiete des Wissens auszudehnen. Insbesondere waren es die Kunst und die Geschichte, welche Förderung in unmessbarem Grade durch die Romantik erfahren haben. Unstreitig ging hierin Frankreich voran, ebensowohl durch die mächtige Anregung und Begeisterung, welche Männer wie Montalembert, Rio, Ozanam zu wecken verstanden, als durch die Exactheit und Gründlichkeit der Studien, welche wir einem Caumont, de Bastard, Didron, de Linas, Cahier u. A. m. zu verdanken haben. In Deutschland entwickelte sich neben der Kunstpflege in der Geschichtswissenschaft eine kirchenhistorische Schule, die durch Möhler und Döllinger bald einen dominirenden Einfluss auf dem Gebiete der Theologie ausübte und erst durch das Jahr 1870 mehr und mehr zurückgedrängt wurde. Alle diese starken Einwirkungen erfuhren bei Kraus, der sich dem geistlichen Stande zugewendet hatte, eine einheitliche Zusammenschliessung, Schulung und harmonischen Ausbau durch ein gründliches Studium der Philologie, dem er unter den bewährten Meistern Ritschl und Jahn in Bonn oblag. In die schwärmerische Begeisterung des Romantikers wurde hier das Salz der Kritik gegossen und aus der Verschwommenheit der Auffassung bildete sich die Klarheit fester Begriffe, beides gleich bedeutsam für den angehenden Kirchenhistoriker wie den Archäologen. Eine Reihe gründlicher Studien in den ‚Bonner Jahrbüchern‘, zumeist archäologische Fragen der Rheinlande behandelnd, zeigen uns schon jetzt einen Forscher von unbeugsamem Fleisse und von selbständiger Erfassung und scharfer kritischer Bearbeitung der Dinge. Noch in diesen Studienjahren wurden die Anfänge gelegt zu der grossen Publication der ‚Christlichen Inschriften der Rheinlande‘, die erst Jahrzehnte später an die Oeffentlichkeit treten sollte; und nach einer Anzahl kirchengeschichtlicher und theologischer Arbeiten, die er noch als Student oder als Kaplan von Pfalzel herausgegeben hatte, erschien als Frucht seiner philologischen Studien 1868 der erste und einzige Band seiner ‚Beiträge zur Trierischen Archäologie und Geschichte‘. Der archäologische Theil bringt eine Ikonographie des Kreuzes, auf die er später ergänzend und erweiternd wiederholt zurückkam, sowie eine scharf einschneidende Kritik der Trierer Reliquien. Der Archäologe der späteren Jahre steht hier schon fertig vor uns, mit der Gabe, auch die schwierigsten Fragen mit der grössten Klarheit und Übersichtlichkeit darzustellen, mit dem Scharfblick, auch die weitest führenden Zusammenhänge mit dem culturgeschichtlichen Gesammtbilde aufzufinden, zugleich auch mit einem erstaunlichen Freimuth, die letzten Consequenzen seiner wissenschaftlichen Ergebnisse zu ziehen und auszusprechen. Es weht ein scharfer Wind durch diese Blätter; man fühlt deutlich den Einfluss, den der Verfasser von seiten der liberalen Katholiken Frankreichs, eines Montalembert, Falloux, Gratry u. A., erfahren hat, in der scharfen Stellungnahme, mit der er die Gesetze der historischen Forschung gegen eine einseitig dogmatische Richtung vertheidigt. ‚Wehe Dem, der die Wahrheit um der Wahrheit willen liebt und auch Andern zeigt‘, ruft hier der junge Geistliche prophetisch aus. Im gleichen Jahre noch wagte er sich mit seiner kleinen archäologischen Studie

‚Die Blutampullen der römischen Katakomben' in den heissen Streit, der damals um Inhalt und Bedeutung der in den Katakomben bei manchen Gräbern aufgefundenen Glasgefässe, näherhin noch um die Haltbarkeit einer kurz vorher von der Ritencongregation erlassenen Entscheidung, wonach solche Phiolen als Anzeichen des Martyriums zu betrachten seien, geführt wurde.

Mit dieser letztern Studie hatte Kraus ein ergiebiges Arbeitsfeld gefunden; er blieb ihm über zwei Jahrzehnte hindurch treu, schuf auf ihm Werke, die ihn zum Führer der altchristlichen Archäologie in Deutschland machten und auf unabsehbare Zeit hinaus bleibenden Werth behalten werden. Er verlieh dieser ganzen Disciplin die principielle Bedeutung, die sie heute im Zusammenhang der Kirchengeschichte hat, und zugleich hatte er sich in den erregten theologischen Streitigkeiten jener Tage auf ein in gewissem Sinne neutrales Gebiet geflüchtet. Während eines längern römischen Aufenthaltes im Jahre 1870 war er den grossen Archäologen Roms nahe getreten, insbesondere dem grössten unter ihnen, de Rossi. Aus den wissenschaftlichen Beziehungen heraus bildete sich ein enges Freundschaftsband, das auch durch den Tod des Katakombenforschers nicht zerstört wurde. Kraus hat zuerst die Resultate der grossen und systematisch betriebenen Ausgrabungen, die unter de Rossi's Anleitung unternommen und durch ihn bearbeitet wurden, in Deutschland einem grössern Leserkreise zugänglich gemacht. 1873 erschien die erste Auflage seiner ‚Roma sotterranea', zunächst bloss eine mit Zusätzen und Erweiterungen versehene Bearbeitung des gleichbetitelten Werkes von Northcote-Brownlow; die gründliche Umarbeitung der zweiten Auflage (1879) hat dem Buche volle selbständige Bedeutung und einen auch heute noch nicht überholten Werth verliehen. Gleichzeitig hatte er in dem Lehrbuch der ‚Kirchengeschichte' (1871 bis 1875) der Archäologie und Kunstgeschichte den ihr gebührenden, bisher aber noch nie innegehabten Platz eingeräumt. Es ist das nicht der letzte Vorzug der schicksalsreichen ‚Kirchengeschichte'; wir dürfen diese Betonung der Monumente innerhalb einer Darstellung des kirchlichen Lebens in seinem Verlaufe geradezu als Geburtsstunde der Monumentaltheologie betrachten, jenes theologischen Wissenszweiges, der den schlummernden Geist vergangener Jahrhunderte in den alten Denkmälern wieder zu wecken und den Niederschlag der christlichen Wahrheiten aus den Alterthümern herauszuschälen versucht. In noch wirksamerer, viel durchgreifenderer Weise sehen wir den Gelehrten an dieser Aufgabe thätig bei Herausgabe der ‚Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer', die in zwei grossen Bänden eine vollständige Culturgeschichte der ersten sechs christlichen Jahrhunderte bringt (1879—1886). Aehnliche Werke besassen bereits die Franzosen und Engländer: an Festigkeit und Klarheit des Programms, an Gründlichkeit und Reichhaltigkeit des Materials und an besonnener Kritik standen die beiden Vorgänger hinter dem deutschen Werke sehr weit zurück. Bis in die letzten Lebensstunden hinein hoffte Kraus noch, dereinst nach Abschluss der ‚Geschichte der christlichen Kunst' in einer zweiten Auflage manche Mängel, die sich theils durch die Verschiedenartigkeit der Mitarbeiter, theils durch die noch mangelhafte Kenntniss und ungenügende Durchforschung vieler Monumente erklären lassen, beseitigen zu können. Was seine Ziele beim Betrieb der christlichen Archäologie waren, welche Stellung und welche Bedeutung er diesem noch so jungen Zweige im weiten Felde der Wissenschaft zuschrieb, das zeigte seine akademische Antrittsrede, mit der er 1878 Besitz ergriff vom Lehrstuhl der Kirchengeschichte an der Freiburger Hochschule

(‚Begriff, Umfang und Geschichte der christlichen Archäologie'). Er wünschte vor allem die Archäologie besser, als es bisher der Fall war, an den Universitäten vertreten zu sehen. Seit 1872 hatte er selbst in Strassburg eine ausserordentliche Professur für diesen Lehrgegenstand inne gehabt, und auch in Freiburg schenkte er ihm, soweit es noch neben der Kirchengeschichte und Patrologie ging, weitgehende Beachtung. In litterarischer Hinsicht ist er nach den schon erwähnten Publicationen für die christliche Alterthumskunde nur noch thätig gewesen durch Herausgabe der ‚Christlichen Inschriften der Rheinlande' (1890—1894), eines Seitenstückes zu de Rossi's und Le Blants grossen Inschriftenwerken sowie zu Brambachs ‚Codex inscriptionum Rhenanarum'. Das philologisch-kritische Ingenium, der rastlose Fleiss eines Vierteljahrhunderts, die profunde Gelehrsamkeit und ein glücklicher Scharfblick sind zusammen an dieser für alle Zukunft bleibenden Arbeit betheiligt.

Nicht weniger Dank wird die Wissenschaft ihm für ein anderes Unternehmen zollen müssen, das er für Elsass-Lothringen besorgt, in Baden eingeführt hat und nach und nach im Princip fast in allen deutschen Ländern nachgeahmt sah. Wir meinen die Denkmälerstatistik, für die er ein Vorbild schuf in den vier Bänden ‚Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen (1876—1892), sowie in den bis jetzt erschienenen acht Bänden der ‚Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden'. Es sind das Arbeiten, zu deren Bewältigung die reichen Kenntnisse des Historikers wie das sichere Urteil des Archäologen gleicherweise erforderlich waren, und deren volle Bedeutung trotz mancher Fehler in Einzelheiten und im kleinen erst eine spätere Zeit ganz anerkennen wird.

Kraus hatte vom rein archäologischen Gebiete, vom Materiellen und Inhaltlichen der Denkmäler mehr und mehr den Weg zur ästhetischen, künstlerischen Seite derselben zurückgelegt, so dass die letzte Lebensperiode dieser fast ausschliesslich gehört. Von Jugend an mit einer feinen Empfindung für das Schöne begabt, hatte er im Umgang mit Künstlern und ganz besonders auf seinen zahlreichen Reisen, die ihn an die denkwürdigsten Stätten der Kunst und zu den höchsten Leistungen des menschlichen Genies, mehr denn einmal nur, geführt hatten, sein künstlerisches Urteil geschult und geschärft. Seine Stärke beruht indes nicht in der ästhetischen Beurteilung und Auffassung der Kunstwerke: der Historiker und Archäologe steht immer im Vordergrund; in der Betonung des innern Gehaltes der Monumente liegt seine Hauptbedeutung und eine gewisse Reaction gegen die rein technische und ästhetische Betrachtungsweise. Gross und vielleicht einzig dastehend in der Gegenwart war er in der Beiziehung des ganzen culturgeschichtlichen Ensemble's, aus dem heraus ein Kunstwerk verstanden werden will, in der Verwerthung der Liturgie im weitesten Sinne des Wortes zur Erklärung der Monumente, in der liebevollen Berücksichtigung des religiösen, den künstlerischen Schaffensgeist unaufhörlich befruchtenden Volksgeistes; und noch in seinen letzten Zeiten äusserte er mehr denn einmal: ‚Man kann den Kunsthistorikern gegenüber nicht genug die Wichtigkeit einer gründlichen Kenntniss liturgischer Dinge für das Verständniss mittelalterlicher Denkmäler betonen.' Nicht weniger bündig hat er im Vorwort zum I. Band des vorliegenden Werkes diesen Gesichtspunkt als Leitmotiv seiner Forschungen ausgesprochen.

Während die erste kunstgeschichtliche Arbeit von Kraus, der ‚Kunst bei den alten Christen' gewidmet (1868), mehr noch dem Bereich seiner ersten Studien, der altchristlichen Archäologie, angehört, und die zweite, ‚Die synchronistischen Tabellen zur christlichen Kunstgeschichte' (1880),

ein brauchbares Nachschlagebuch ist, tritt er mit seinen nächstfolgenden Publicationen (‚Die Miniaturen des Codex Egberti‘, 1884; ‚Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell‘, 1884; ‚Die Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift, 1887; ‚Die Universitätskapelle des Freiburger Münsters‘, 1891; ‚Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis‘, 1893) vollständig in die Reihe der Kunsthistoriker. Jede dieser Studien schafft einen bedeutsamen Quader zum Bau der mittelalterlichen Kunstgeschichte; es gilt das namentlich von der Bearbeitung der Reichenauer Wandgemälde und derjenigen von S. Angelo in Formis. Dort hatte er für die Frühzeit des Mittelalters in der Reichenau das Centrum einer an Miniaturen und Fresken fruchtbaren Kunstschule, hier in Süditalien für die gleiche Zeit in dem Kloster Montecassino eine gleiche Quelle künstlerischen, von Byzanz unabhängigen Schaffens nachgewiesen. Zum letztenmal war seine Feder mit der gleichen Aufgabe beschäftigt gewesen, wenige Wochen vor seinem Tode, in einer Behandlung der Wandgemälde von Goldbach am Bodensee, eine Arbeit, die erst nach seinem Tode erschienen ist. Sich mit den Gegnern, welche seine Anschauung von einer im Frühmittelalter bestehenden, von der oströmischen gänzlich unabhängigen, indigenen Kunst gefunden hatte, auseinanderzusetzen, hatte er sich für später vorbehalten. Es sollte dazu leider nicht mehr kommen. Mit welcher Meisterschaft er die grossen, wenn auch noch so verwickelten Probleme der Archäologie und Kunstgeschichte behandelte, wie sicher und gründlich er das ganze alte und mittelalterliche Feld des künstlerischen Wirkens beherrschte, das zeigt einigermassen der Litteraturüberblick, den er alljährlich für die beiden grossen Perioden im ‚Repertorium für Kunstwissenschaft‘ veröffentlichte.

Italien war früh schon das Land seiner Ideale und seiner steten Sehnsucht geworden. An den altehrwürdigen Stätten, an denen die Kunst und das Alterthum eine so eindringliche Sprache zur tiefsten Empfindung der menschlichen Seele sprechen, wie in den zahlreichen italienischen Freundeskreisen, in denen er Menschen voll Geistesadel und voll der vornehmsten Bestrebungen gefunden hatte, verlebte er zweifelsohne seine glücklichsten Mannesjahre. Und wenn er zu Hause in einsamer Zelle den Himmel und den Geist Italiens vermisste, dann griff er zum grossen Florentiner Sänger. Aehnliche Lebensschicksale und ähnliche Geistesrichtung hielten da Zwiesprach: Mittelalter und Neuzeit, eine tief religiöse Innerlichkeit, rücksichtsloser Wahrheitssinn und eine bis zur Härte und Bitterkeit sich steigernde Freimüthigkeit tauschten sich da oft genug aus. Aus diesem einsamen stillen Verkehr sind zwei kunstgeschichtliche Werke hervorgegangen, ‚Signorelli's Illustrationen zu Dante's Divina Commedia‘ (1892) und das von einer erstaunlichen Beherrschung der ganzen Dante-Litteratur und von einem gründlichen Verständniss der schwierigen durch den Florentiner Sänger und seine Werke geschaffenen Probleme zeugende Dante-Werk (1897). Nicht bloss, dass der Verfasser in beiden Arbeiten den directen Einfluss der dichterischen Schöpfungen auf die bildende Kunst nachzuweisen sucht, mehr noch war es ihm in der letzten grossen Gabe an den Sänger darum zu thun, das Werden des neuen, modernen Menschen bei Dante, das langsame, aber sichere Aufkeimen der Renaissance bei diesem grossen Genie aufzudecken.

Eine Zusammenfassung seines ganzen Wissens, seiner immensen Kenntnisse auf archäologischem, kirchen- und kunstgeschichtlichem Gebiete, eine Vertiefung und organische Verknüpfung aller Einzelstudien, mit denen er seit dreissig Jahren die kunstgeschichtliche Litteratur bereichert hatte, legte er in seiner ‚Geschichte der christlichen Kunst‘ vor (1895 ff.). Es ist ein

Meisterwerk in formeller wie materieller Hinsicht und bleibt das Hauptwerk dieses so tragisch rasch gekürzten Lebens, wenn der Verfasser es auch nicht mehr bis zu Ende hat führen können. Die abgeklärte Ruhe und Sicherheit, welche ein hoher Standpunkt verleiht, sind über die ganze Darstellung ausgebreitet, und auf mehr denn einer Seite redet ein tief innerlich empfindendes deutsches Herz, dessen Sprache nur Anerkennung dem Edlen, Grossen und Schönen zollt, das mit seinen zarten Heimwehklängen nach der überirdischen Schönheit wie mit dem Verdict gegen alles Gemeine und Falsche bis in die Tiefen der Seele einzudringen vermag. Noch einmal führt der Archäologe uns durch die düsteren feuchten Galerien unter der römischen Campagna und zeigt uns die bescheidene Wiege der christlichen Kunst und Cultur; denn weit entfernt, dass Kraus sich bloss mit einer Schilderung des künstlerisch Bedeutsamen begnügt hätte, er hat uns das Ganze aus der Religion heraus entstandene, von ihren Wahrheiten befruchtete Culturleben der Christen zu zeigen unternommen. Noch nie sind bisher Auseinandersetzungen geschrieben worden wie die über die alten Bildercyklen oder gar der grundlegende Abschnitt über Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst; und eine Charakterzeichnung von einer gleich genialen Meisterhaftigkeit ist der Renaissance vorher nicht zu theil geworden.

Freilich auf die höchsten Gipfel dieser Culturepoche hat uns der Verewigte nicht mehr hinanführen können. Die Feder ist ihm aus der Hand gesunken, noch bevor sie die grössten Schöpfungen seit den Tagen des Perikles schildern konnte. Auf der letzten Reise nach dem Süden, die ihm statt einer Stärkung seiner Kräfte den Tod gebracht hat, hatte er gehofft den Schluss der ‚Kunstgeschichte‘ fertigstellen zu können. Nach seinem Tode ist die Verlagshandlung im Winter 1903/04 an mich mit dem Wunsche herangetreten, ich möchte den Nachlass in druckfertigen Zustand bringen, soweit das noch nicht der Fall sei, und im übrigen die Darstellung der italienischen Renaissance, soweit sie noch der Erledigung harrte, zu Ende führen und damit dem Werke einen organischen Abschluss geben. Die Geschichte der Frührenaissance (S. 1—282) lag seit 1900 im Drucke fertig vor. Von der Geschichte der Hochrenaissance waren im Manuscript vollendet die zwei Capitel über Fra Bartolommeo und Lionardo; es war hier nur nothwendig, die neueste Litteratur, die bezüglich Lionardo's allerdings sehr umfangreich war, noch zu berücksichtigen und die beiderseitigen Schulen noch zu behandeln. Vom Abschnitt III des 23. Buches war das erste Capitel (S. 331—335) ebenfalls schon abgeschlossen; vom zweiten Capitel, ‚Michelangelo und die Sixtinische Kapelle‘, lag aber nur der Anfang einer Skizze vor sowie eine theilweise Beschreibung der Deckenbilder. Für alles Uebrige wollte der Verfasser erst noch den II. Band des Steinmann'schen Werkes über die Sixtinische Kapelle abwarten. Zum Glück konnte ich mich für die Weiterführung der Arbeit noch auf einige, wenn auch nicht allzu umfangreiche Hülfsmittel von ihm stützen. Zunächst war der Plan für den ganzen Schlusstheil, auch für die nordische Renaissance, Barock und Rokoko und die Kunst des 19. Jahrhunderts, durch eine die Capitelüberschriften gebende Disposition festgelegt; in inhaltlicher Hinsicht konnte für Capitel 1 des IV. Abschnittes, ‚Das mediceische Zeitalter in Rom‘ (S. 435—441), der geistvolle Essay ‚The Medicean Rome‘ in ‚The Cambridge Modern History‘, Bd. II (Cambridge 1903), S. 1—35, ebenso für die Behandlung der Camera della Segnatura (S. 383 ff.) ein anderer seiner Zeit in der ‚Rassegna Nazionale‘ (LIII [1890], S. 265 ff.) erschienener Essay über diesen Gemäldecyklus verwerthet werden; nur war bei letzterem nothwendig, abgesehen von der Berücksichtigung der wichtigen in

den letzten Jahren erschienenen Studien, den Zusammenhang mit den Cyklen der übrigen Stanzen entsprechend im Auge zu behalten, wodurch zum grossen Theile auch die Feststellung des Grundgedankens beeinflusst war. Bezüglich des weitaus überwiegenden Theiles des Cinquecento war ich somit völlig auf mich angewiesen; irgend welche Vorarbeiten oder auch nur gesammeltes Rohmaterial dafür war nicht vorhanden.

So ehrend der Auftrag auch war, so schwierig und selbst undankbar musste er bei dieser Sachlage sich gestalten. Hätte es sich nicht um eine Ehrenschuld gegen einen mir theuren Todten gehandelt und um ein Werk, das seinem Charakter und Inhalt nach das Wirken der Kirche und des religiösen Gedankens in der Menschheit auf einem der schönsten und edelsten Gebiete schildern und damit gegenüber den tausend und tausend Vorurteilen und dem Heer von Unverstand und Unkenntniss eine spontane Apologie des λόγος θεῖος in der Kunst geben will, um ein Werk also, das für den Fachmann wie den Geistlichen absolut noththut, ich hätte mich der Aufgabe nimmer unterziehen dürfen und können. Die Auffassungs- und Darstellungsweise des Verfassers sind so eigenartig und persönlich, dass jeder Versuch einer Fortsetzung an diesem hohen und unerreichbaren Maassstab gemessen werden wird; die intime Kenntniss der Litteratur und Culturbeziehungen war bei Kraus derart gross, dass ein jüngerer Gelehrter gar nicht daran denken kann, hier gleichen Schritt zu halten.

Ich habe mich all diesen Bedenken und Schwierigkeiten gegenüber jedenfalls bemüht, bei der Fertigstellung des monumentalen Werkes den Sinn und Geist des ursprünglichen Verfassers getreu wiederzugeben, auf dem Gebiet des Kunstschaffens den engen Zusammenhang zwischen Culturentwicklung und religiösem Volksgeist gewissenhaft zu verfolgen. Dabei hat sich bald gezeigt, dass trotz der erdrückenden Masse an Litteratur, die hier zu bewältigen war, doch noch manches Wichtige gesagt werden konnte; dass man nicht als bloss geduldeter Aehrenleser das weite Feld der Renaissance zu beschreiten brauchte. Gerade die grössten Leistungen ihrer Kunst waren und sind bis zur Stunde noch Räthsel für Den, der ihren im Mittelalter ruhenden Lebensborn nicht entdeckt hat.

Ursprünglich war der Umfang des ganzen Werkes auf zwei Bände von je 40 Bogen berechnet; schon mit dem ersten Theil des II. Bandes ist dieses Programm aber weit überschritten worden, und der Schlussband zeigt deutlich, dass bei der ursprünglichen Behandlungsweise und in den vom Verfasser auch für diesen Theil noch festgelegten Richtlinien der Rahmen viel zu eng war. Schöpfungen, wie sie das Cinquecento hervorgebracht hat, summarisch und mehr nomenclatorartig abthun zu wollen, hiesse einfach ihre künstlerische und ideelle Bedeutung entweder verkennen oder missachten zu gunsten von vielfach nur handwerksmässigen oder bloss archäologisch beachtenswerthen Gebilden. Aber auch mit Rücksicht auf den Ideengehalt der Hochrenaissancekunst glaubte ich mich nicht mit einer summarischen Behandlung zufrieden geben zu sollen. An mehr denn einem Punkte der Darstellung handelte es sich darum, die Principien der allein zum Ziele führenden Forschung wieder in die Erinnerung zu rufen, nachdem sie unter einer rein formalistisch-ästhetischen Betrachtungsweise nur allzu sehr in Vergessenheit gerathen sind. Die Renaissance in ihren grössten Meistern ist noch eine ausgesprochen christliche Kunst; das mag nach zwei Seiten hin festgestellt sein, die theils aus einseitiger Begeisterung für das Mittelalter theils aus Freude für die angeblich paganen Tendenzen dieser Culturperiode der in ihr bethätigten Kunst den christlichen Charakter abzusprechen belieben. Sie ist, das wird sich wol evident aus den folgenden

Blättern ergeben, der Abschluss einer glorreichen Entwicklung, in der die Kunst im allgemeinen und christliche Kunst identisch sind; sie hat, was das Mittelalter rein naiv und vielfach sehr schematisch nur dargestellt, die grossartige und gedankentiefe Heilsgeschichte der Menschheit, in unvergleichlich überzeugender Formensprache zum Ausdruck gebracht. Somit zeigt sich uns hier die christliche Kunst auf dem unbestreitbaren Höhepunkt, und ganz von selbst wird die Untersuchung nach den letzten Zielen der Renaissancekunst zu einer Ehrenrettung, und, wie mir dünken will, zu einer recht nothwendigen.

Von einem Abschluss des Werkes in der ursprünglich von Kraus beabsichtigten Ausdehnung bis zur Gegenwart musste von vornherein Abstand genommen werden, weil für diese letzte Zeit nicht einmal die für die italienische Hochrenaissance vorhandenen, wenn auch noch so kümmerlichen Hülfsmittel zu Gebote standen, demgemäss unter dem Namen von Kraus eine in jeder Hinsicht und gänzlich fremde Arbeit hätte geboten werden müssen. Kraus selbst hätte sich übrigens über diesen letzten Abschnitt sehr kurz gefasst, was sich schon aus dem dafür vorgesehenen knappen Raum ergibt. Zudem stand er auch zu diesen späteren Kunstschöpfungen nicht mehr in einem innern und nähern Verhältniss. Vieles glaubte er überdies schon in dem Capitel über Ikonographie und Symbolik erledigt zu haben. Es soll damit allerdings nicht die Nothwendigkeit geleugnet werden, den religiösen Gedankenausdruck auf dem weitern Schicksalsweg in der nordischen Kunst und vor allem in den späteren vielfach so schlecht beleumundeten Richtungen bis herab zu unsern Tagen zu verfolgen. Es liessen sich auch da manche Vorurteile und Unrichtigkeiten auf ihr richtiges Maass zurückführen. Bis zur Stunde existirt schlechthin keine einzige zusammenfassende Darstellung über diese Fragen. Sollte genügendes Interesse dafür vorhanden sein, so könnte sie nur als selbständige Arbeit, aber nicht als weiterer Band des Kraus'schen Werkes unternommen werden. Dieses muss jetzt als abgeschlossen betrachtet werden.

Die Verlagshandlung hat keine Mühe und Opfer für die Ausstattung und vor allem für das Illustrationsmaterial gescheut. Für die farbige Wiedergabe des Propheten Jeremias von Michelangelo haben die zuständigen Instanzen (das Reichsamt des Innern und die Firma Bruckmann durch Vermittlung von Herrn Geh. Regierungsrath Kaufmann und Herrn Professor Dr. Steinmann) die für das Steinmann'sche Werk angefertigte Originalvorlage überlassen; andere schwer zu beschaffende Photographien haben uns das Kunsthistorische Institut in Florenz und Herr Senator Beltrami in Mailand zugänglich gemacht. Ihnen wie allen Andern, die ein Interesse an dem Abschluss des vorliegenden Bandes bethätigt haben, sei auch hier nochmals in geziemender Weise Dank ausgesprochen. Ich kann nur wünschen, dass meine Arbeit die gleiche warme Aufnahme finde wie die vom Verfasser selbst noch herrührenden Theile und dass die Darstellung bei Denen vorab, die in erster Linie Verständniss und ein warmes Herz für das Wirken christlicher Kunst haben sollten, eine Ahnung der unvergleichlichen Grösse und Tiefe der Renaissanceschöpfungen erwecken möge. Mit dem Schlusswort eines alttestamentlichen Chronisten lege auch ich, soweit meine Arbeit in Betracht kommt, das Buch in die Hände der Leser: ,Et si quidem bene et ut historiae competit, hoc et ipse velim: sin autem minus digne, concedendum est mihi' (2 Macc. 15, 39).

Freiburg, den 3. December 1907. **Joseph Sauer.**

Inhaltsverzeichniss der zweiten Abtheilung des zweiten Bandes.

Einundzwanzigstes Buch.

Begriff, Natur und constitutive Elemente der Renaissance. Allgemeine Uebersicht ihrer geschichtlichen Entwicklung.

Zweiundzwanzigstes Buch.

Die italienische Frührenaissance.

III.

Der Mittelpunkt der Renaissance nach Rom verlegt. Das Zeitalter Julius' II: Kampf der paganistischen und der christlichen Richtung. Sieg der Florentiner. Michelangelo und Raffael in der Sixtinischen Kapelle und in den Stanzen.

IV.

Das mediceische Zeitalter in Rom.

Verzeichniss der Illustrationen der zweiten Abtheilung des zweiten Bandes.

(Die eingeschalteten Bilder sind durch stärkere Druckschrift hervorgehoben.)

Titelbild: **Michelangelo, Der Prophet Jeremias.** Von der Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle im Vatican. Farbendruck. (Zu S. 351.)

Dreiundzwanzigstes Buch.

Die italienische Hochrenaissance.

I.

Fra Bartolommeo.

Allg. Charakter der Hochrenaissance.

DIE dreissig Jahre zwischen 1490 und 1520, ja man will, die zwanzig von 1500 bis 1520, dem Todesjahre Raffaels, bezeichnen den Höhepunkt der italienischen Renaissance, zugleich einen der seltensten Höhepunkte, welche die Menschheit erstiegen hat: von keiner andern Zeit gilt, wenn man das Zeitalter des Perikles ausnimmt, in gleichem Masse das Taciteische *‚magni aevi spatium'*. Es ist nicht bloss, wie Kugler meint, die Vereinigung der bisher verschiedenen Bedingnisse einer vollkommensten Kunstübung, welche dieser grossen Zeit ihren Charakter und ihren Werth gibt; viel mehr ist das, was dieser Zeit ihre Bedeutung verleiht, in der ungeheuern geistigen Bewegung zu suchen, von welcher dieselbe erfüllt wird: einer Bewegung, welche das Aufwerfen und die Verhandlung über die höchsten und wichtigsten Probleme in sich schloss, nach der kirchlichen Seite in der Reformation von 1517, nach der wissenschaftlichen in der ersten Ahnung klarer kritischen Erkenntniss (Erasmus), nach der politischen in der totalen Verschiebung aller bisherigen Machtverhältnisse endigte. All diese Dinge, wie sie sich in den Tiefen der Menschenseele vorbereiten und vollenden, zittern in der bildenden Kunst der Periode durch. Bewusst oder unbewusst werden die vier grossen Meister der Zeit, Bramante, Lionardo, Raffael und Michelangelo, das Werkzeug, in welchem sich diese grossartige Offenbarung des von dem Unendlichen ergriffenen und erfüllten Menschengeistes kundgibt: Roms Vortritt bedingt den idealen Zug des Cinquecento; alle andere Kunst Italiens wird angesichts dessen, was sich in der Hauptstadt der Christenheit concentrirt, fast zur localen Kunst. Freilich kann man beklagen, dass die Naivetät und der poetische Zauber, welcher über der Frührenaissance ruht, für immer dahin ist. Dafür tritt der Sinn für das Mächtige und Gewaltige ein; alle Schöpfungen der drei Schwesterkünste haben ihren Antheil an der Grossartigkeit der Conceptionen, welche das Zeitalter Julius' II beherrschen. In dem Gedankenkreis dieser Aera und ihren künstlerischen Gestaltungen kommt jetzt die Antike zu ihrem vollen Recht. In der Wiedergewinnung ihrer Denkmäler, in den Ausgrabungen eines Raffael, der auf die ideale Wiederherstellung des alten Rom ausgeht, sehen wir nicht bloss das antiquarische Moment triumphiren: wichtiger ist, dass in den Compositionen Raffaels und Michelangelo's (Sixtinische Kapelle, Camera della Segnatura) der vorchristlichen Entwicklung ihre richtige Stellung zum Christenthum angewiesen wird und in Bramante's Bauthätigkeit die Summe antiken Wissens und Könnens, in durchaus selbständiger und genialer Verarbeitung, in den Dienst der christlichen Idee gestellt wird.

Diese Aera des höchsten Glanzes hat nur ein kurzes Menschenalter gedauert. Der Sacco di Roma (1527) hat, so plötzlich er hereinbrach, doch nur äusserlich bestätigt, was seit dem Tode Raffaels und Lionardo's bereits klar geworden war. Wenn Springer meint, der jähe Absturz, nachdem die Kunst den Gipfel triumphirend erstiegen hatte, flösse Schrecken ein und lähme das klare Urteil, so wird Derjenige dies Wort nicht unterschreiben können, welcher die Hand auf den Pulsschlag der leoninischen Zeit gelegt und sich an dem Studium der Kirchengeschichte von zwei Thatsachen überzeugt hat: einmal von dem handgreiflichen Factum, dass die Macht des christlichen Princips über die künstlerische Vorstellungswelt unmittelbar nach 1520 zusammenbrach; dann von der zweiten, dass mit dem gewaltsamen Riss von 1517 die Vorbedingungen zerstört werden, aus welchen heraus eine freie, frische, gesunde Kunst hätte weiterleben und sich organisch entwickeln können.

Fra Bartolommeo.

Am Eingang dieser Periode steht ein Künstler, der, ohne ein Genie ersten Ranges zu sein, doch als Vermittler zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert eine hervorragende Rolle gespielt hat. Fra Bartolommeo (Bartolommeo Pagholo del Fattorino, geb. 1475[1], wahrscheinlich in Soffignano bei Florenz, seit 1478 mit seinem Vater in Florenz bei dem Thor von S. Pier Gattolino ansässig, daher Baccio della Porta genannt, gest. 1517, 31. October) gehört noch ganz der geistigen Welt des Mittelalters an, während er in Hinsicht seiner künstlerischen Mittel der erste ganz moderne Maler ist[2].

Schon mit neun Jahren kam Baccio in das Atelier Cosimo Rosselli's, wo er Piero di Cosimo und Mariotto Albertinelli zu Mitschülern hatte; mit Letzterem etablirte er sich, erst 15 Jahre alt, zu selbständiger Thätigkeit. Der naturalistischen Richtung zollte er seinen Tribut wie fast alle anderen Maler im damaligen Florenz; aber seine von Hause aus geordnete und contemplative Natur liess sich dann von dem Einflusse Savonarola's völlig gefangen nehmen, und er warf bei dem grossen Auto da fé von 1497 auch seine mythologisch-naturalistischen Studien ins Feuer; nur die Handzeichnungen in den Uffizien (Nr. 1159 u. 1267) mit dem Satyr und der Nymphe und der in zweifacher Ansicht gezeichneten Venus[3] entrannen dem Scheiterhaufen. Aber die Bekanntschaft mit den antiken Sculpturen, welche Baccio in den Gärten der Medici gesehen, ging doch nicht spurlos an ihm vorüber. Die geschmackvolle Drapirung und die wundervolle Anordnung seiner Gestalten, die grosse feierliche Gebärde und das Grandiose seiner einfachen Bewegungs- und Linienmotive sind auf diese Einflüsse zurückzuführen. Bei der Erstürmung von S. Marco sehen wir ihn unter den leidenschaftlichen Vertheidigern Savonarola's; vom Tode bedroht, machte er das Gelübde, falls er entrinnen sollte, in den Orden des hl. Dominicus einzutreten (1498). Das that er am 21. Juli 1500

---

[1] Fr. Knapp gibt als Geburtsdatum den 28. März 1472 an nach einem Eintrag in den Florentiner Taufbüchern, von dem es aber nicht unzweifelhaft feststeht, dass er sich auf Fra Bartolommeo bezieht.

[2] Vasari-Milanesi IV 175. — Vinc. Marchese Memorie II[4] 1. — Crowe u. Cavalcaselle III 434, deutsche Ausg. IV 439. — Zahn Jahrb. f. Kunstw. III 174. — Rio L'art chrét. II 497. — Mündler Essai d'une analyse critique etc. (Par. 1890) p. 84. — H. Lücke in Dohme Kunst und Künstler V Nr. LIX. Ders. in Meyers Allg. Künstlerlexikon (Lpz. 1885) III 63. — Gust. Gruyer Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli (in ‚Les artistes célèbres'). Par. 1886. Dazu Repert. f. Kunstw. X 114. — Müntz La Renaissance II 677ss.— E. Frantz, Fra B. della Porta. Regensb. 1879. — H. Wölfflin Die klass. Kunst (München 1899) S. 136 ff. — Fr. Knapp Fra B. della Porta und die Schule von S. Marco. Halle 1903.

[3] Abb. bei Knapp S. 41.

in Prato, worauf er bald nach S. Marco übersiedelte, um, mit kurzen Unterbrechungen, den Rest seines so kurzen Lebens dort zuzubringen.

Innere Wandlung.

Aus der ersten Jugendzeit des Künstlers ist, von jenen Handzeichnungen der Uffizien abgesehen, Nichts auf uns gekommen. Dem zweiten Stadium, welches durch die Einwirkung Savonarola's bezeichnet wird und das man bis 1499, ein Jahr nach des Propheten Hinrichtung, wird ausdehnen müssen, gehören ausser einer Anzahl von Zeichnungen in den Uffizien zwei hochbedeutende Werke an: das Bildniss Savonarola's in S. Marco, das aus zahlreichen Reproductionen bekannt ist und uns die Züge des Frate in kräftigen



Fig. 133. Fra Bartolommeo, Jüngstes Gericht. Uffizien zu Florenz. (Phot. Alinari.)

Umrissen und lebhaften Farben (mit der Unterschrift: ‚Hyeronimi Ferrariensis a Deo missi prophetae effigies') wiedergibt; dann aber, und vor allem, das Weltgericht, welches Baccio wol noch zu Lebzeiten Savonarola's in der von Gerozzo Dini auf dem Friedhof des Spitals von S. Maria Nuova gestifteten Kapelle begonnen und in der oberen Partie fertiggestellt hatte, während die untere von Albertinelli vollendet wurde (Fig. 133) [1]. Man wird kaum irre gehen, wenn

[1] Das Fresco wurde nach der Niederlegung des Coemeteriums im 17. Jahrhundert aus der Wand ausgehoben und zunächst im Cortile des Frauenspitals untergebracht, wo es, den Unbilden der Witterung preisgegeben, fast völlig zu Grunde ging. Auf Veranlassung Cavalcaselle's wurde es 1871 weiterer Zerstörung entzogen und, auf Leinwand übertragen, in die kleine, aber kostbare Gemäldesammlung von S. Maria Nuova verbracht, mit welcher es kürzlich in den Besitz der Staatssammlungen (Uffizi) überging. Ueber den ehe-

man mit Rio in dieser Schöpfung das Echo jenes furchtbaren Textes erblickt, welchen, nach dem Vorgange des hl. Vincenz von Ferrer, Fra Girolamo stets im Munde führte: *Timete Deum, quia venit hora eius.* Tritt hier, nach den naturalistischen und paganistischen Verirrungen des Quattrocento, am Schluss desselben das christliche Princip noch einmal in einem, ja neben Lionardo's Cena dem grossartigsten Werke jener Tage in sein volles Recht, so hat dies Wandbild neben seiner allgemein cultur- und religionsgeschichtlichen Bedeutung eine nicht minder namhafte Stellung in der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Man kann sie nicht schärfer zeichnen als mit den Worten Crowe's und Cavalcaselle's (IV 447): ‚Der mässige Rahmen dieses Wandbildes in S. Maria Nuova umschliesst gleichsam den Auszug der florentinischen Kunstentwicklung seit 200 Jahren. Denn dieses Jüngste Gericht von Fra Bartolommeo ist das Verbindungsglied zwischen den Altflorentinern seit Giotto und Masaccio mit den grossen Meistern des 16. Jahrhunderts; nicht Raffael, der bis zu seinen Malereien zu Perugia kein Werk von gleicher Bedeutung schuf, sondern Fra Bartolommeo ist es, welcher zuerst im grossen Stile wieder an Ghirlandajo anknüpft.' Damit ist die kunstgeschichtliche Stellung des Meisters überhaupt gekennzeichnet. Im Gegensatz zu dem geistlos schematischen Nebeneinander in der bisherigen Kunst hat der Meister eine durch Zusammenfassen von je zwei Gestalten und durch feine Contraste in Ausdruck und Bewegung einheitlich geschlossene Composition geschaffen, der er durch eine kühne perspectivische Verschiebung auch noch den Zauber der Tiefenwirkung zu geben wusste. Raffael hat ihn hierin nicht nur in seinem Dreifaltigkeitsbild in S. Severo zu Perugia, sondern auch im oberen Teile der Disputa zum Vorbild genommen, in letzterer Darstellung aber die Überlegenheit deutlich gezeigt. Die Richtung der neuen Kunst war freilich schon von weitem durch Lionardo und Michelangelo angegeben, aber Baccio della Porta übertraf mit dieser Malerei alles bisher Gebotene, und Vasari's Ausspruch: *‚in quel genere si può fare poco più'*, gibt ebenso dem Erstaunen der Zeitgenossen als ihrer Empfindung Ausdruck, dass nunmehr die Malerei hart an den Grenzen ihrer höchsten Leistungsfähigkeit angekommen sei.

Nach seinem Eintritt ins Kloster hat Fra Bartolommeo vier Jahre lang dem Pinsel entsagt. Ganz den Uebungen der Frömmigkeit und den Obliegenheiten seines neuen Berufes hingegeben, entschloss er sich nur schwer, zur Kunst zurückzukehren; wie es scheint, auf Zureden des Priors Sante Pagnini (1470—1541), jenes um die Bibelkunde hoch verdienten Gelehrten, der mit seiner Isagoge (1536) einer der ersten Begründer der biblischen Einleitungswissenschaft wurde und dessen wohlthätiger Einfluss auf unsern Meister bis zu dessen Ende bemerkbar ist. Fra Bartolommeo's erstes Werk nach Wiederaufnahme seiner künstlerischen Thätigkeit war die für die Badia bestimmte, jetzt in der Akademie aufgestellte Erscheinung der heiligen Jungfrau vor S. Bernhard (1504; Fig. 134), in welcher sofort die Vorzüge wie die Mängel seiner Malweise hervortreten. Jene bestehen in der dramatischen Bewegung und dem rhythmischen Aufbau der Composition, diese in dem Mangel jeder Schönheit der Köpfe und anmuthigen Verschiedenheit der Gesichtszüge und dem Abgang

maligen Zustand und den Inhalt des Gemäldes ist die bei Vasari IV 181 abgedruckte Notiz aus Bocchi's ‚Bellezze della Città di Firenze' nachzulesen. Eine gute Wiedergabe in Hochätzung bietet v. Lützow Graph. Künste XIII (1890) 17; vgl. Ders. Kunstschätze Italiens S. 270. Auch Knapp gibt neben einer guten Gesammtansicht noch Detailreproductionen (S. 17 ff.). Unsere Abbildung nach einer Aufnahme Alinari's.

einer jeden wahrhaft poetischen Auffassung. Die Kunst der Beobachtung und Naturbetrachtung war niemals Bartolommeo's Stärke; wie rasch aber die Poesie der Frührenaissance dahingeschwunden, lehrt der Vergleich mit der Behandlung desselben Sujets in dem wundervollen Werke des Filippino Lippi (Abbildung oben S. 209).

Künstlerische Weiterbildung.

Beziehungen des Künstlers zu Lionardo mögen schon frühzeitig stattgefunden haben; sicher ist, dass die von Letzterem ausgebildete und in der Mona Lisa zu höchster Virtuosität gebrachte Malweise, die Behandlung der Halbtöne und Schatten, die Harmonisirung einer ganzen Composition durch das



Fig. 184. Fra Bartolommeo, Vision des hl. Bernhard. Akademie zu Florenz. (Phot. Alinari.)

Aufsetzen feiner Lasuren, d. i. also die Vervollkommnung der malerischen Modellirung, die Ueberleitung der Schatten ins Licht (lo sfumato), von Fra Bartolommeo zwischen 1504 und 1508 übernommen wurde, so dass Vasari seine ‚*grazia nei colori*' rühmen konnte. Die Reise des Frate nach Venedig 1508 musste ihn mit der ausserordentlichen und ganz neuen Bedeutung bekannt machen, welche das Element der Farbe unter den Händen Giorgione's und Tizians soeben gewonnen hatte. Inzwischen aber hatte die Verbindung Fra Bartolommeo's mit Raffael ganz neue Früchte für Beide gezeitigt. Es ist schwer zu sagen, wer hier mehr der empfangende, wer der gebende Theil gewesen ist. Um acht Jahre jünger als der Frate, musste der kaum mehr als zwanzigjährige Urbinate hinter diesem an Erfahrung zurückstehen; wie er auch

in dem Fresco von S. Maria Nuova eine Composition zu bewundern hatte, welcher er bis dahin nichts Gleichwerthiges an die Seite zu stellen hatte. Aber anderseits war Raffaels Genie so überlegen und frühreif, dass von einem bloss passiven Verhältniss zwischen ihm und dem Mönch nicht die Rede sein konnte. Schon in der Vision des hl. Bernhard bemerkt man in der Zartheit der Gestalten, dem schwärmerischen Gesichtsausdruck etwas von umbrischen Einflüssen. Vasari betont die innige Gemeinschaft, in der beide Meister in Florenz gelebt *(‚con lui di continuo si stava')*. Raffael mag auch, wie Vasari bemerkt, den Frate mit gewissen Geheimnissen der Farbengebung bekannt gemacht haben; dass er ihm *‚i termini buoni della prospettiva'* beigebracht, ist aber kaum anzunehmen, da, wie Milanesi gewiss mit Recht bemerkt, man in dieser Kunst der *prospettiva* in Florenz es längst ebensoweit, ja weiter als in Umbrien gebracht hatte. Man wird sich die Sache wol so vorzustellen haben, dass beide Künstler in gemeinsamem Studium die Gesetze der künstlerischen Ordonnanz, des rhythmischen Aufbaues der Compositionen, vor allem des Gruppenbildes, festzustellen suchten. Auch die Idee des über dem Haupte der Madonna von Engeln gehaltenen Baldachins oder der Krone ist beiden Meistern gemeinsam.

Aus den Jahren 1504—1509 ist ausser der Vision des hl. Bernhard und einem ähnlich gehaltenen Christus als Gärtner (Louvre) kein Gemälde von Fra Bartolommeo bekannt; man darf annehmen, dass dieser Zeit ein grosser Theil der meist aus dem Katharinenkloster zu Florenz stammenden, in Weimar (391!), Florenz (Uffizien), Wien (Albertina), Venedig und Paris aufbewahrten Handzeichnungen[1] angehört, die, theils in Röthel, theils in Kreide, mit der Feder oder dem Metallstift ausgeführt, den unglaublichen Fleiss des Meisters, die Gewissenhaftigkeit seines Naturstudiums, den Fortschritt in der Gewandbehandlung bezeugen. Zum grossen Theil sind diese Handzeichnungen Modellacte; Vasari (IV 195) schreibt ihm die Erfindung des Manechino, der hölzernen Gliederpuppe, zu, an der er die Gewandung studirt haben soll[2]. Man hat ihm vorgeworfen, er wisse das Nackte nicht zu malen, eine Anklage, auf die er mit seinem Kolossalkopf des hl. Marcus (Pitti) und dem hl. Sebastian antwortete, die aber schon durch die Thatsache widerlegt wurde, dass er gleich Raffael die Figuren all seiner Compositionen zuerst unbekleidet zu entwerfen pflegte. Ein glänzendes Beispiel dieses Verfahrens ist der unvollendete Entwurf zu einer Anna Selbdritt in den Uffizien, das sogen. Protectorenbild von Florenz (1510—1517), ein wahres Meisterstück der Gruppirung, die sich hier zu einer förmlichen Pyramide entwickelt. Die Verklärung der hll. Magdalena und Katharina (1508—1509), die heilige Jungfrau zwischen S. Stephanus und Johannes Baptista (1509), beide in Lucca, gehören derselben Zeit und Richtung an. Ungewiss ist, in welcher Periode seiner Thätigkeit Fra Bartolommeo jene herrliche Pietà gemalt hat, die jetzt eine der Hauptzierden des Pitti bildet und in der man zwar entfernt nicht die dramatische Bewegung, mit der andere Meister dieses Sujet behandelt haben, wohl aber den Ausdruck tiefen, lautlosen Schmerzes und die hohe Schönheit der Körperbildung bewundert (Fig. 135).

[1] Ueber die im Münchener Kupferstichcabinet aufbewahrten vgl. Voll i. d. Allg. Ztg. 1903, Beil. 241; über die Zeichnungen überhaupt den Anhang bei Knapp, S. 275 ff.

[2] In der Guardarroba der Florentiner Akademie wird noch ein solches *modello di legno* aufbewahrt, welches dem Meister gedient haben soll (Milanesi zu Vasari IV 196). Ob Fra Bartolommeo wirklich diese Gliederpuppe erfunden hat, steht sehr dahin.

Fra Bartolommeo und Albertinelli. Spätwerke.

Dem Einflusse seines edlen, aber auch streng gesinnten Freundes Sante Pagnini einigermassen durch dessen Entfernung nach Siena entrückt, verband sich Fra Bartolommeo zwischen 1509 und 1512 wieder mit dem Genossen seiner frühesten Jugend, dem lebenslustigen und frivolen Mariotto Albertinelli (1474—1515)[1], der trotz der Verschiedenheit seiner Lebensrichtung doch in der Nähe des edlen Freundes sich mehr als einmal zu idealen Schöpfungen zu erheben wusste; so in der wundervollen Heimsuchung der Uffizien (1503), sicher einem der schönsten Bilder der italienischen Sammlungen (Fig. 136); so auch noch einigermassen in der Madonna mit S. Hieronymus und S. Zanobius im Louvre (1506), in einigen Altargemälden in der Akademie zu Florenz (1510) und der Sammlung Poldi in Mailand, vorab in der von umbrischer Grazie angewehten Kreuzigung in der Certosa in Val d'Erma bei Florenz (1506; Fig. 137)[2].

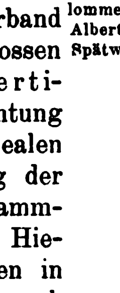




Fig. 135. Fra Bartolommeo, Pietà. Palazzo Pitti zu Florenz. (Phot. Alinari.)

Fra Bartolommeo malte in der Zeit seiner Verbindung mit Albertinelli u. a. die heilige Familie in der Collection Cowper zu Panshanger, eine ähnliche bei Mond in London, die Madonna mit Peter und Paul zu Pisa, die Verlobung der hl. Katharina im Louvre, eine noch reichere, stark venezianische Composition des gleichen Sujets im Pitti, die Vierge des Carondelet in Besançon. Das Verhältniss löste sich wieder 1512, worauf der Frate mit der Jungfrau unter dem Baldachin (S. Marco) und anderem beschäftigt war. 1514 unternahm er, zum ersten und letzten Male, eine Reise nach Rom, wo er für den mediceischen Spassmacher Fra Mariano Fetti die zwei Einzelgestalten der Apostelfürsten (im Lateran)[3] zu malen begann, die Raffael dem Freunde zuliebe beendigte. Dann, rasch genug, kehrte der Frate Rom den Rücken: sei es weil

[1] Crowe u. Cavalcaselle D. A. IV 492. Vgl. Knapp a. a. O. S. 205—234.

[2] Abb. bei Knapp S. 221.

[3] Ursprünglich für S. Silvestro a Monte Cavallo bestimmt, kamen sie von da 1711 in den päpstlichen Besitz in die Quirinalsammlung, wie die von Loevinson mitgetheilten Verhandlungen zeigen (L'Arte VII [1904] 169), und nach der Occupation 1870 in den Lateran.

er sich in der Nähe des S. Marco feindlichen Papstes nicht wohl fühlte, sei es weil ihn das Klima vertrieb. Jedenfalls kehrte er krank nach Toscana zurück, wo er in dem Ordensspital zu Pian di Mugnone die heute noch in S. Marco bewahrte Madonna schuf. Sante Pagnini, der von 1507 bis 1509 dem Kloster S. Romano in Lucca vorgestanden, war dort wieder Prior geworden (1513—1515), und es war wol seinem Einfluss zu verdanken, wenn Fra Bartolommeo den besten Rest dessen, was ihm an Kräften geblieben, in den Dienst von Lucca stellte. Hier ist und bleibt sein Hauptwerk die Madonna della Misericordia (Vergine Protettrice della Nazione Lucchese; Fig. 138), 1515 im Auftrag des Dominicaners Lombardi da Montecatini gemalt, jetzt im Palazzo Pubblico zu Lucca aufgestellt. Canova hielt diese Composition so hoch, dass er ihr nur Tizians Assunta an die Seite stellen mochte. Das ist gewiss zu viel, aber sie ist sicher das beste Werk der dritten Manier des Meisters, in welcher die technischen Mittel (weicherer und tieferer Farbenauftrag, Abrundung der Gestalten und Milderung der Contouren durch die Behandlung der Halbtöne) in erhöhter Virtuosität zum Ausdruck einer gesteigerten Empfindung in Anwendung kommen. Andere Madonnenbilder, wie dasjenige der Eremitage zu S. Petersburg, der Galerie Corsini in Rom, die Darbringung im Tempel (1516 für S. Marco gemalt, jetzt im Wiener Hofmuseum, ein Bild von monumentalster Einfachheit und Grosszügigkeit), der Salvator Mundi im Pitti, die Verkündigung im Louvre, eine seiner correctesten Schöpfungen, die Assunta in Neapel, fallen in dieselbe Zeit. 1516 malte der Frate noch für S. Marco jene köstlich modellirten Brustbilder von Dominicanerheiligen, welche die Bogenfelder des untern Dormitorium zieren (in dem jetzt von der Accademia della Crusca benutzten Theile des Klosters); unter diesen acht Fresken fällt der Mönchskopf mit dem Stern über der Capuze, in der Linken die Lilie, mit der rechten Stillschweigen gebietend, auf (S. Dominicus). Einst, 1506—1507, hatte er in dem Bogenfeld über der Thüre zum Refectorium



Fig. 136. Albertinelli, Mariä Heimsuchung. Uffizien zu Florenz. (Phot. Alinari.)

Christus als Pilger dargestellt, den zwei Andere zum Verweilen auffordern — jetzt schuf er noch das Bild des S. Pietro Martire mit der blutenden Wunde am Halse in der Kapelle des Klosters hinzu (jetzt in der Akademie): unter dem Martyr hat man sich aber Savonarola zu denken, und all diese Heiligenbilder bieten gewissermassen einen Protest gegen den unwillkommenen und lärmvollen Besuch, welchen Leo X und sein Hof (6. Januar 1516) in S. Marco machte und dessen Andenken die Klosterchronik in dem Worte festhielt: ‚*Magnus infernus extitit nobis illa dies*‘ [1].



Fig. 137. Albertinelli, Kreuzigung. Certosa bei Florenz. (Phot. Alinari.)

Im Ospizio von S. Maria Maddalena in Pian di Mugnone, seinem Lieblingsaufenthalt, hat Fra Bartolommeo sein letztes köstliches Werk, Christus als Gärtner der hl. Magdalena erscheinend, geschaffen. Die Büsserin legt die Rechte auf einen Stein, der die Inschrift trägt: *Inveni quem diligit anima mea* (Cant. 3, 4). Es war der Aufschrei des Künstlers, der sein eigenes Ende dicht vor sich sah. Am 31. October 1517 unterlag er, erst 43 Jahre alt, dem Fieber, das seine Kräfte längst verzehrt hatte; die Brüder begruben ihn in S. Marco.

Fra Bartolommeo war keine sentimentale oder phantasiereiche Natur. Doch wird erwähnt, dass er sich mit Musik und Poesie beschäftigte, wie er denn Savonarola's Gedicht ‚*Tutto sei, dolce Iddio, Signore eterno*‘ einmal auf die Rückseite eines seiner Cartons schrieb [2]. Sind die Angaben zuverlässig, welche Doni betreffs seines ‚Sogno‘, eines an den französischen Hof gekommenen allegorischen Gemäldes, macht, so hätte er sich auch in der von Botticelli vertretenen allegorisch-mythologischen Richtung versucht [3]. Kein Meister ersten Ranges, nimmt er doch in der Kunstgeschichte eine sehr bevorzugte Stellung ein. Sein starkes Assimilationsvermögen setzte ihn in den Stand, jenen Ausgleich älterer Richtungen herbeizuführen, der als

[1] Marchese I 120.

[2] Vgl. Audin de Rians Poesie di Jeronimo Savonarola (Fir. 1847) S. 27. Marchese II 129.

[3] Doni Pitture (Padova 1564) p. 45, bei Marchese II 102, der die Nachricht aber mit einem kleinen Fragezeichen versieht.

Vorbedingung für die Hochrenaissance unerlässlich erschien; während anderseits die Neigung, mit seinen Gestalten ins Grosse und Gewaltige hineinzugehen, den feinen Duft der Poesie nicht mehr aufkommen liess, der über der Primavera der Florentiner Renaissance ausgebreitet war. Die grossartige ‚Mache' hat diese Blume gebrochen.

Fra Bartolommeo bleibt sicher einer der Meister, an welchen sich wie bei wenig Andern der Einfluss der christlichen Vorstellungswelt aufweisen und bis ins Einzelne verfolgen lässt. Die von ihm angegebene Richtung hat noch eine Zeitlang sich in seinem Orden zu erhalten gewusst.

Fra Bartolommeo's Schüler. Der Kreis der hl. Katharina de' Ricci.

Von seinen eigenen Schülern wären Pontormo, Giuliano Bugiardino (1475—1554), Franciabigio (1482—1525) und Andere zu nennen. Am nächsten stand ihm sein Ordensgenosse Fra Paolino da Pistoja (1490—1547)[1], der ihn in seiner Thätigkeit vielfach unterstützte, aber, wie die Bilder in S. Maria del Sasso in Bibbiena, in S. Gimignano, in S. Spirito zu Siena (Kreuzigung), besonders in Pistoja (S. Paolo und S. Domenico) zeigen, doch dem Meister gegenüber nur ein schwaches Talent bekundete. Am besten ist noch die Madonna mit den zwölf Heiligen in S. Paolo in Pistoja (1528), wo auch Savonarola im Profil abgebildet ist. Man sieht, wie die Erinnerung an den ‚Propheten' das eigentliche Rückgrat der Schule bildete. Die ihm von Fra Bartolommeo gelassenen Handzeichnungen hinterliess er bei seinem Tode einer Nonne seines Ordens, der Schwester Plautilla Nelli (1523—1588), welche 1537 schon den Schleier genommen hatte[2] und im Kloster der hl. Katharina zu Florenz den Cult des Fra Girolamo mit ihren Ordensgenossinnen fortsetzte[3]. Diese Genossinnen mussten ihr als Modelle dienen: was sie damit zu stande brachte, zeigen die Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz, die Anbetung der Weisen und die Herabkunft des Heiligen Geistes in der Dominicanerkirche zu Perugia. Plautilla's Schwester schrieb ein Leben des Savonarola, dem dessen Biograph, Fra Serafino Razzi, manches entlehnte. Razzi's eigene Schwester, Angelica, widmete sich der Herstellung von Terracotten (Madonna in der Cappella del Rosario in Perugia), wie auch Suor Dionisia Niccolini. Fra Serafino Razzi gibt noch von andern Künstlerinnen des Ordens Nachricht, wie von Suor Maria da Reggio († 1528), Suor Agostina Tempi, Suor Aurelia Fiorentini, die mit ihren Klostergenossinnen von S. Domenico in Lucca noch bis tief ins 17. Jahrhundert die Traditionen und die Malweise der Fra Bartolommeo fortzusetzen suchten. Einen besondern Mittelpunkt aber für die den Namen und den Geist Savonarola's bewahrenden Tendenzen stellte das Kloster des hl. Vincentius Ferrer zu Prato dar, nur malten die Schwestern mit Vorliebe Engel, welche nach dem Zeugnisse des Fra Serafino Razzi ob ihres mystischen Ausdruckes in ganz Italien gesucht waren. Bekannt ist, dass man hier ein Bild des Propheten von S. Marco bewahrte[4] und Reste seiner Gebeine als Reliquien verehrte. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts war dies Kloster der Sammelpunkt der weiblichen Jugend von Florenz, welche sich der Leitung jener, einer der grössten Familien Toscana's entstammenden Alessandra de' Ricci anvertraute, die, 1522 geboren, bei ihrem Eintritt in das Kloster des hl. Vincenz

[1] Marchese II 200. 212. — Knapp a. a. O. S. 235—242.

[2] Vgl. Marchese II 260.

[3] Ueber diese und die im Folgenden genannten Ordensschwestern s. die Nachweise bei Marchese II 261 sg.

[4] Das Bild ist kein anderes als das von Fra Bartolommeo gemalte. Es kam 1810 bei der Aufhebung des Klosters in den Besitz eines Sig. Ermolao Rubini in Prato, war eine Zeitlang in der Zelle des Savonarola ausgestellt und wurde dann durch eine Copie dort ersetzt.

den Namen Caterina annahm und am 2. Februar 1590 starb [1]. Die hl. Caterina de' Ricci war die Freundin und Correspondentin des Fra Paolino von Pistoja und die treueste Verehrerin des Fra Girolamo, den sie als einen Heiligen an-



Fig. 138. Fra Bartolommeo, Madonna della Misericordia. Pinakothek zu Lucca. (Phot. Alinari.)

sah. Inmitten der religiösen Verwilderung, welche Florenz nach den furchtbaren Revolutionen des ausgehenden 15. Jahrhunderts und dem definitiven

[1] Für all diese Dinge vgl. Cesare Guasti's Anmerkungen zu ‚Cinquanta Lettere inedite di S. Caterina de' Ricci' (Prato 1846) p. 204 sg. — Weiter Ders. Lettere di S. Caterina de' Ricci alla famiglia, pubbl. per cura di Al. Gherardi. Fir. 1890. — Lettere spirituali e famigliari di S. Caterina etc., con proemio ed illustr. di Cesare Guasti. Prato 1861. — P. Serafino Razzi La vita della rev. Serva di Dio Caterina de' Ricci. Lucca 1594. — P. Bayonne Vie de Ste Cath. de Ricci. Par. 1893. — Capes St. Cath. de' Ricci. Lond. 1906.

Untergang seiner Freiheit ergriffen; inmitten der namenlosen Herabwürdigung, welcher der ehemalige Freistaat unter der tyrannischen Herrschaft der mediceischen Herzöge und unter dem Régime einer charakterlosen Hierarchie anheimfiel, war es der um Caterina de' Ricci geschaarte Kreis ausgewählter Seelen, welcher ebenso die Traditionen einer gesunden christlichen Kunst wie den Geist wahrer Religiosität bewahrte; es war der letzte Nachklang jener grossen, für die allgemeine Cultur- wie Kunstgeschichte unvergesslichen Bewegung, welche das geistige Leben in S. Marco von den Tagen seiner Gründung an über die glorreiche Zeit Fra Angelico's, über die Stürme, die sich an Savonarola's Namen knüpfen, zu der segensvollen Thätigkeit Fra Bartolommeo's dahinzieht: eine Bewegung, die voll ist von Lehren über die Vorbedingungen, welche für Entwicklung und Aufblühen jeder echten religiösen Kunst in Betracht kommen.

II.

Lionardo da Vinci.

Die ideale Persönlichkeit der Renaissance.

Das ausgehende 15. Jahrhundert zielte auf die Erscheinung einer Persönlichkeit hin, in welcher sich das gesammte Leben der Renaissance zusammenfasste und den Zeitgenossen darstellte. Als die Knospe sich entfaltete, aus der in der Primavera der modernen Menschheit sich so reife und köstliche Frucht ablösen sollte, war in Dante der Universalmensch erschienen, in dessen Wesen, Wissen und Wollen sich das Beste des scheidenden Mittelalters und das Edelste des kommenden Rinascimento abspiegelte. Jetzt, nach zwei weiteren Jahrhunderten, war der Fortschritt menschlicher Einsicht und künstlerischen Vermögens bereits ein so unermesslicher, dass ein Einzelner, auch bei der wunderbarsten Begabung, nicht mehr den vollständigen Spiegel seiner Zeit abgeben konnte. Schon fielen das wissenschaftliche Erkennen, das künstlerische Schaffen, die religiöse Empfindung zu weit auseinander, als dass sie in einer einzigen Person gleichmässig oder genügend vertreten sein konnten; und schon war Italien im Begriff, den Principat beginnender kritischer Einsicht in die Geschichte des Menschengeistes und seiner litterarischen Denkmäler an Deutschland abzugeben, wo das jeden Schein ablehnende directe Eingehen Dürers auf die Wirklichkeit den kommenden gesunden Realismus des Nordens ahnen liess und in Erasmus der Mann aufstand, der die Grundlage unserer heutigen philologisch-historischen Kritik schuf und damit die grossen Offenbarungen jenes historischen Sinnes einleitete, welcher Deutschland die Herrschaft über die modernen Geisteswissenschaften gesichert hat.

Wenn Italien diese Palme an den Norden abgeben musste, so blieb ihm genug für seinen eigenen Ruhm. Seit langen Jahren drängte die innere Culturentwicklung des Landes auf die Hervorbringung eines Mannes, der wenigstens nach der künstlerischen Seite alle Kräfte der Nation zusammenfassen und in seinen eigenen Leistungen veranschaulichen konnte. In Litteratur und Kunst begegnen wir allenthalben der Sehnsucht, der vollendeten Persönlichkeit gegenüber zu stehen; und man dachte dabei nicht bloss an den vollkommenen Gesellschaftsmenschen, wie ihn die Zeitgenossen Lorenzo's des Magnifico träumten und wie ihn zu Anfang des 16. Jahrhunderts Castiglione in seinem ‚Cortegiano‘ vorführte, sondern die Erwartung ging höher und richtete sich in Wirklichkeit auf die combinirte Erscheinung höchsten künstlerischen Vermögens und vollkommenster Beherrschung dessen, was die Renaissance um 1500 als ihr geistiges Eigenthum und ihren Erwerb aus der Geschichte

der beiden letzten Jahrhunderte beanspruchen konnte. Der Mann, der diesen Forderungen entsprach, erschien in Lionardo da Vinci. Man konnte ihn in seinen Tagen den unbestrittenen Fürsten im Reiche des Schönen und der Geister nennen; er ist das gewesen. Aber er war noch mehr; denn er war auf vielen Punkten ein Prophet der Zukunft, dessen volle Bedeutung erst unserer heutigen Betrachtung aufgegangen ist[1].

Jugendentwicklung Lionardo's.

Nach dem von Gaye (I 223 f.) gegebenen urkundlichen Material ist Lionardo 1452 in dem bei Empoli gelegenen florentinischen Burgflecken Vinci als der natürliche Sohn des Ser Piero d'Antonio di Ser Piero di Ser Guido da Vinci und einer gewissen Caterina aus Cattabriga, Tochter des Piero di Luca, geboren. Die Versuche, dem künftigen Meister eine vornehme Abkunft und die Geburt in einem an Büchern und Anregungen reichen Castell anzudichten, ergeben sich als Phantome. Der Vater war ein Notar, die Mutter eine einfache Bäuerin, und alles, was sie dem Kinde geben konnten, war eine rüstige Gesundheit

---

[1] Aus der umfangreichen Litteratur über Lionardo sei zunächst nur hervorgehoben: Vasari-Milanesi IV 17. — Lomazzo Trattato dell' arte della Pittura etc. I (Roma 1844) 213. — Carlo Amoretti Memorie storiche sulla vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci. Mil. 1804. (Immer noch hinsichtlich des biographischen Materials das Hauptwerk.) — Rio III 32—148. — Walter Pater Studies in the Renaissance (Lond. 1900) p. 98; auch deutsch Lpz. 1902, S. 135 ff. — Tarotti L. da Vinci e la sua scuola. Mil. 1857. — Milanesi Docum. inediti riguardanti L. da Vinci. Fir. 1872. — Gust. Uzielli Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. I Fir. 1872; II Roma 1884. — J. P. Richter L. da Vinci. Lond. 1880. Dazu ‚Academy' 1880, No. 435. — Prantl L. da Vinci (Sitzungsberichte der kgl. bayr. Akad. der Wissensch. 1885, Hist. Kl. I 1). — J. P. Richter Italian Art in National Gallery. Lond. 1883. Dazu Frizzoni Gaz. des Beaux-Arts 1884, 235. — Lübke in Zahns Jahrb. f. Kunstw. III 70; III 217 (Lionardo als Architekt). — Waagen Kl. Schriften S. 145. — J. P. Richter Lionardo im Orient (Zeitschr. f. bild. Kunst XVI 133). Ders. ebd. XV 147. 209. Ders. Apologetische Aphorismen (ebd. XVII 411). — Springer L. da Vinci's Selbstbekenntnisse (Bilder I² 277). Ders. Leonardo-Fragen (Zeitschr. f. bild. Kunst XXIV 141). — Lübke Neu entdeckte Madonna aus Günzburg (Allg. Ztg. 1889, Beil. 289). — Justi im Repert. f. Kunstw. XVI 1. — Brun Lionardo über das Verhältniss der Künste (Repert. f. Kunstw. XV 267). — Frimmel im Repert. f. Kunstw. XV 282. — Riffel im Repert. f. Kunstw. XIV 217 (Jugendwerk). — Koopmann Madonna von der Felsgruppe (Repert. f. Kunstw. XIV 383). — Gust. Uzielli in der Zeitschrift für bildende Kunst XX 98. — Panzacchi L. da Vinci (Vita ital. nel Rinascim.). — Paul Müller-Walde L. da Vinci. Lfg. 1, 2, 3 [1]. München 1889/90. — Ders. Neuentdeckte Wandgemälde im Castell von Mailand (Allg. Ztg. 1894, Beil. 57). — Ders. Beiträge zur Kenntniss des L. da Vinci (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XIX [1898] 225 f.). — Rigollot Catalogue de l'œuvre de Léonard de Vinci. Par. 1869. — A. Houssaye Histoire de Léonard de Vinci. Par. 1869. — Mme Heaton Leonardo da Vinci and his Works. Lond. 1874. — Strzygowski Studien zu Leonardo's Entwicklung als Maler (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XVI [1895] 159 ff.). — Ders. Renaissance II 660. — E. Müntz in ‚L'Art' 1886—1889. — Ders. in Revue des Deux Mondes 1887, 1. Oct. — Ders. Léonard de Vinci. Par. 1899; 2e éd. 1901. — Girol. d'Adda L. de Vinci, la gravure milanaise et Passavant (Gaz. des Beaux-Arts 1869). — Ders. L. da Vinci e la sua libreria. Mil. 1873. — P. Errera L'Accademia di Lionardo da Vinci (Rassegna d'Arte 1901, p. 81). — Wölfflin Die klass. Kunst (1899) S. 23 ff. — A. Rosenberg L. da Vinci. Bielefeld 1898. — Smiraglia Scognamiglio Ricerche e documenti sulla giovinezza di L. (1452—1483). Napoli 1900. — Edm. Solmi Leonardo (1452—1519). Fir. 1900. — H. Horne The Life of L. da Vinci. Lond. 1903. — Marie Herzfeld Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet. Lpz. 1903. — G. Gronau L. da Vinci. Lond. 1903. — Mc Curdy Leonardo da Vinci. Lond. 1904. — Giul. Carotti Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello. Mil. 1905. — Séailles Léon. de Vinci, l'artiste et le savant. 2e éd. Paris 1906. — Raccolta Vinciana presso l'Arch. stor. del Comune di Milano. Herausg. v. L. Beltrami. Mail. 1905 ff. (Hier der Anfang einer nahezu vollständigen allgemeinen Bibliographie über Lion.) — Dubeuc L. da Vinci. Par. 1906.

und eine Constitution von riesiger Kraft und Schönheit. Später verheiratete sich der Vater dreimal, und es wuchs die Familie bis zu zehn Kindern an, was unsern Lionardo veranlasste, sich nach einer andern Heimat umzusehen. Frühzeitig hatte er seinen Beruf zur Malerei verrathen: Vasari sagt, durch jenen von Allen bewunderten Medusenkopf, den man früher mit dem in den Uffizien aufbewahrten, jetzt allgemein Lionardo abgesprochenen verwechselt hat. Im Jahre 1472 liess sich der junge Künstler in die Malergilde zu Florenz aufnehmen; sein ältestes Werk, eine Federzeichnung mit einer Landschaft, ist hier vom 2. August 1473 datirt. Schon auf diesem Blatt begegnet man der von Lionardo stets beibehaltenen Gewöhnung, von der Rechten zur Linken zu schreiben. Bis 1476, vielleicht noch länger, arbeitete Lionardo im Atelier des Verrocchio, aus welchem er für sein ganzes Leben die stärksten Eindrücke davontrug. Zwischen dem Meister und dem Schüler bestand die allermerkwürdigste Uebereinstimmung der Neigungen und der Sinnesrichtung. Die feine Detailausführung, das plastische Element, welches Verrocchio von der ihn in seiner Jugend beschäftigenden Goldschmiedekunst mitgebracht, hat er seinem Lieblingsjünger, ebenso wie die energische Betonung der Anwendung von Geometrie und Perspective auf die Malerei übermacht. Beide theilen das begeisterte Eingehen auf das Studium des römischen und auch schon des griechischen Alterthums, auf welches man eben angefangen seine Aufmerksamkeit zu richten; Beiden ist die Leidenschaft für Musik und Pferde gemeinsam, und Beide hatten das Missgeschick, ihre grossartigsten Schöpfungen auf dem Gebiete der Plastik zerstört oder unvollendet zu sehen: denn Verrocchio konnte sein Hauptwerk, das Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni in Venedig, nicht zu Ende führen und Lionardo's Reiterbild des Sforza fiel einer barbarischen Invasion zum Opfer. E. Müntz schreibt dieser Periode zwei Handzeichnungen (die drei Tänzerinnen in der Akademie zu Venedig und den Jünglingskopf in Weimar), dann den Engel zur Linken [1] auf dem schönen Bilde Verrocchio's mit der Taufe Christi in der Florentiner Akademie zu. Zweifelhaft sind die kleine Verkündigung im Louvre, die Annunziata der Uffizien, die Vierge à l'Oeillet in der Münchener Pinakothek. Die in den Uffizien erhaltene und Lionardo zugeschriebene Anbetung der Könige ist für dasjenige Bild gehalten worden, welches die Mönche von S. Donato in Scopeto 1480 bei Lionardo bestellten, das Dieser aber nicht anfertigte, wofür Filippino Lippi 1496 seine Adoratio Magorum, die jetzt auch in den Uffizien hängt, geliefert hat. Dagegen wird als authentisches Werk dieser Florentiner Periode die im Louvre bewahrte Vierge aux Rochers anzusehen sein (Fig. 139), welcher das gleichnamige Werk der Londoner Nationalgalerie mit Unrecht als Original entgegengesetzt worden ist [2]. Das Londoner Exemplar dürfte indes

---

[1] Gegen Morelli (Kunstkrit. Studien: Die Gal. zu Berlin S. 85 ff) neuerdings wieder von Strzygowski (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XVI [1895] 168) Lionardo zugeschrieben.

[2] Vgl. die Nachweise über die Polemik bei Müntz L. de Vinci p. 169 und neuestens Diego Sant'Ambrogio La Vergine delle Rocce ad Affori e nella scuola leonardesca (Rassegna d'Arte 1901, p. 85), der übereinstimmend mit Frizzoni (Kunstchronik XIII [1902] 267) das in Affori bei Mailand aufgetauchte dritte Exemplar der Vierge aux Rochers als Werk Lionardo's ablehnt, wohl aber eine frühe, gute Copie eines Lionardo nahestehenden Künstlers darin sieht. Technisch und künstlerisch gehört die Vierge aux Rochers noch der Florentiner Zeit an, sie ist aber erst nach der Uebersiedlung nach Mailand für S. Francesco entstanden, wie aus einem von Motta gefundenen und veröffentlichten Actenstücke (Archivio stor. lomb. XX [1893] 972 ff.) sich ergibt. Strzygowski setzt sie gar erst hinter das Abendmahl (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XVI 166 ff.).

eine spätere, immerhin im Atelier Lionardo's ausgeführte Replik sein; Copien desselben befinden sich in Vercelli, in Affori, in Neapel, in der Ambrosiana, während die Pariser Vierge aux Rochers schon frühzeitig von Boltraffio (Mailand, Galerie Borromeo), Marco d'Oggiono (erzbischöfliches Seminar zu Venedig) frei nachgebildet wurde. Man wird mit Burckhardt in diesen Madonnen etwas bis ins Genrehafte Naive finden können, aber nicht vergessen dürfen, welchen Fortschritt über die bisherige Florentiner Malweise die Vierge aux Rochers darstellt. Die Härte und Trockenheit der Florentiner, die bis in Ghirlandajo's Compositionen hinein herrscht, ist hier mit einemmal überwunden, eine ganz neue Luftperspective und ein wunderbarer landschaftlicher Hintergrund treten uns entgegen, in der Behandlung von Licht und Schatten stellt sich ein ungeahnter, nur durch die sicherste Beobachtung der Natur erklärlicher Fortschritt ein: alle Figuren sind wie von einem Zauber umweht, wie bisher die Kunst nichts Aehnliches gekannt hat.



Fig. 139. Lionardo da Vinci, Die Jungfrau in der Grotte. Louvre zu Paris.

Mag die Vierge aux Rochers schon in Mailand gemalt sein, oder, wie E. Müntz annimmt, noch in Florenz: immerhin ist sie als der Abschluss dieser ersten Florentiner Periode im Leben des Meisters anzusehen, einer Periode, die vor allem durch den starken Einfluss Andrea's del Verrocchio gekennzeichnet ist, die aber schon die volle Selbständigkeit des jungen Lionardo hervortreten lässt. Dafür zeugt auch die Einwirkung, welche seine eigene Malweise damals bereits auf seine Mitschüler gewonnen hatte. Unter diesen ist Lorenzo di Credi (vgl. oben S. 212) weitaus der anziehendste. Sieht man auch ab von seinen köstlichen Madonnenbildern, so verrathen einige seiner Hauptwerke, wie die Anbetung der Hirten in der Florentiner Akademie, die Taufe Christi in S. Domenico bei Fiesole, die von Vasari als sein Hauptwerk erklärte Jungfrau mit S. Julian und S. Nikolaus, für S. Maria Maddalena de' Pazzi gemalt und 1812 ins Louvre verbracht, endlich sein Noli-me-tangere (ebenfalls im Louvre), eine Zartheit und Modellirung, welche die passive Natur Lorenzo's wol nur von Lionardo gelernt haben mochte.

Lionardo in Mailand.

Im Jahre 1483 siedelte Lionardo nach Mailand über, wo damals Lodovico il Moro für seinen Neffen Gian Galeazzo die Regentschaft führte. Er selbst

hatte dem Herrn Mailands seine Dienste in einem Schreiben angeboten, das nicht gerade von Bescheidenheit überströmt, aber doch der Wahrheit nicht widersprach. Denn in der That konnte sich Lionardo schon damals seiner ausserordentlichen Kenntnisse in der Militärarchitektur, in der Anlage und Vertheidigung von Festungen, Kanälen, in der Hydraulik, wie in der gesammten Baukunst, im Bronceguss wie in der Marmorplastik und Malerei rühmen. Womit er den Mailändern aber zunächst imponirte, das waren seine gesellschaftlichen Tugenden und Fähigkeiten. Wenn der Adel seiner Erscheinung und der Reiz seiner Conversation ihm sofort Freunde gewinnen musste, so staunte bald die ganze Stadt über Lionardo's musikalische Begabung, sein herrliches Saitenspiel, seine vollkommene Beherrschung aller ritterlichen Künste. Der Herzog nahm seine Dienste anfänglich für Dinge in Anspruch, welche mit der hohen Kunst wenig zu thun hatten. Die Ebenen der Lombardei werden entwässert, Castelle angelegt, Hoffeste angeordnet, Kriegsmaschinen studirt. Bald konnte Lionardo in einer Art von Akademie[1] die jüngeren Talente um sich sammeln und als Lehrer der Kunstwissenschaft auftreten. Als solcher hat er hier eine Thätigkeit entwickelt, welche etwas ganz Neues und Unvergleichliches in der Geschichte der Renaissance darstellte. Er zeigte sich in seinen Schriften als den grössten Theoretiker der Zeit, während er der Welt das fast nie gesehene Beispiel eines ebenso grossen und universal angelegten Practicus gab. Alberti kann in dieser Rücksicht als sein Vorläufer genannt und unter den Italienern allein mit ihm verglichen werden. Aber wie weit steht er hinter Lionardo zurück an Universalität des Genies und an tiefer Einsicht in die Gesetze der Natur!

Lionardo als Theoretiker.

Lionardo's Schriften haben, wie gewöhnlich angenommen wird, ein Stück jenes Unterrichtes gebildet, welchen er an seiner ‚Akademie' ertheilte; doch scheint er schon im Alter von 37 Jahren mit der Niederschrift seiner Beobachtungen begonnen zu haben. Sein bekanntestes Werk ist der ‚Trattato della Pittura', der, nach seinen Vorträgen von Freunden (Melzi u. A.?) zusammengestellt, in zwei verschiedenen Redactionen (Cod. Barberin. und Cod. Vatic.) auf uns gekommen ist und der in unsern Tagen erst durch die Arbeiten Heinrich Ludwigs († 1898) und Jean Paul Richters in seiner ursprünglichen Gestalt bekannt gemacht wurde[2].

Dem Tractat über die Malerei, welcher in den Jahren 1489—1498 entstanden ist, folgten die von Luca Pacioli (1450—1510?) in seinem zuerst

[1] Die Existenz einer eigentlichen Akademie ist noch immer sehr umstritten. Sieht man von Corio ab, der allerdings der ‚eleganten Akademie' am Hofe des Lodovico Moro gedenkt, so lässt sich kaum ein stichhaltiges zeitgenössisches Zeugniss für eine solche ins Feld führen. Wenn Müntz (L. de Vinci p. 230) Corio's Bezeugung für hinreichend hält, so hat er doch hierbei auf vielfachen und starken Widerspruch gestossen. Vgl. Errera L' Accademia di Lionardo da Vinci (Rassegna d' Arte 1901, p. 81 sgg.). In seiner Erwiderung, die Müntz dem Letztern in der Sitzung der Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres vom 6. September 1901 (Comptes rendus 1901, p. 575) zu theil werden liess, legte er ein Hauptgewicht auf eine Anzahl von Errera nur als Atelierwerke betrachteter Zeichnungen, die inmitten reicher Bandverschlingungen *(vincoli)* die Inschrift ‚Academia Leonardi Vinci' zeigen.

[2] Eine der ersten Ausgaben von Dufresne von 1651 mit den von Poussin gezeichneten Abbildungen. — Manzi gab 1817 den Cod. Vatic. wieder. — M. Jordan Das Malerbuch des L. da Vinci. Lpz. 1873. (Aus Zahns Jahrb. f. Kunstw. V 273.) — H. Ludwig L. da Vinci: Das Buch von der Malerei (Quellenschriften für Kunstgesch. XV). Wien 1882. Vgl. Eitelberger im Repert. f. Kunstw. IV 280. H. Ludwig ebd. V 205. — Ausg. von J. P. Richter: The Literary Works of L. da Vinci, compiled and edited from the orig. manuscr. 2 vols. Lond. 1883. Dazu Ders. i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst XVII 11. 257.

Lodovico il Moro, dann 1509 dem Gonfaloniere Soderini in Florenz gewidmeten Werke ‚Divina Proportione' utilisirten Studien über die Proportionen, diejenigen über die Physiognomie und die Anatomie. Die wundervolle Fülle von geistreichen Aperçus, eindringenden Beobachtungen, intuitiver Vorwegnahme an naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, deren Beweis erst späteren Generationen gelang — all das ist in einer Anzahl kostbarer Handschriften (in Mailand, Paris, Windsor, Kensington) zusammengetragen, deren Entzifferung und Bekanntmachung zu den namhaftesten Triumphen der modernsten Kritik gehört[1].

Lionardo's ästhetische und künstlerische Grundsätze.

Die ästhetischen und künstlerischen Grundsätze, welche Lionardo in diesen seinen Schriften niedergelegt hat, lassen sich im Wesentlichen dahin fassen[2]:

Die scharfe Beobachtung der Natur in ihren normalen wie anormalen Erscheinungen hatte Lionardo frühzeitig zu der Ueberzeugung geführt, dass die Wahrheit oberstes Gesetz der Kunst sei, in der Darstellung des Menschen sich daher vor allem die Seelenstimmung in jeder Bewegung des Körpers ausdrücken müsse. Beachtete er in seinen Skizzen auch das Hässliche und Lächerliche, wie das die zahlreichen uns erhaltenen Carricaturen (Venedig u. a.) beweisen, so war das für ihn doch nur ein Zeitvertreib. Niemand konnte weiter wie er von dem modernen Cultus des Hässlichen oder gar der ‚Photographie' des Gemeinen entfernt sein. Das Ziel des Künstlers ist ihm in der Forderung gegeben, dass im Beschauer dieselbe Stimmung geweckt werden müsse, welche das Kunstwerk ausdrückt. Solche Wirkung suchte er mit den mächtigsten Mitteln zu erreichen: man versteht hier den innern Connex der musikalischen und malerischen Mittel des Ausdrucks, wie sie nur einem Lionardo zur Verfügung standen. Eine für die damalige Zeit unvergleichliche Kenntniss und äusserst scharfe Naturbetrachtung kamen ihm dabei zur Hülfe. Dadurch war auch sein Verhältniss zur Antike bestimmt. So gut er diese

[1] Ueber die Handschriften Lionardo's s. Uzielli Ricerche intorno a L. da V. vol. II. J. P. Richter i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst XVI 133; XVIII 645. Ders. ebd. XVII 315. 383. Dazu Brun ebd. XIX 326. — Ravaisson Les manuscr. de L. (Kunstchronik XVI 233. 340). — Zeitschr. f. bild. Kunst XX 657. — J. P. Richter Bibliographie der Handschriften: Zeitschr. f. bild. Kunst XVIII 88. 127. 154. 190. — Frizzoni über die Handschriften in Windsor: ebd. N. F. I 245. — J. P. Richter über die Handschriften im Kensington-Museum und die Studien zur Cena: ‚Academy' 1879, p. 344. — H. de Geymüller Les manuscr. de L. de Vinci: Extr. de la Gaz. des Beaux-Arts, Par. 1894. Vgl. ebd. 1886, Aug. bis Oct. — Milanesi zu Vasari-Sansoni IV 28. 63. 67. — Séailles l. c. p. 529 ss. — Raccolta Vinc. II 90 ff. — Die Hauptpublicationen der Manuscr. Lionardo's: Ravaisson-Mollien Les manuscr. de L. de Vinci. 6 vols. Par. 1881 bis 1891. — J. P. Richter The Literary Works of L. da Vinci. Lond. 1883. Dazu E. Förster i. d. Allg. Ztg. 1884, Beil. 5 u. Beil. 56. — Il Codice Atlantico di L. da Vinci, riprodotto e pubbl. dalla R. Accademia dei Lincei sotto gli auspici del Re e del Governo. Fol. Mil., Hoepli, 1894/1904. 1384 Taf. Vgl. dazu Chronique des arts 1894, 11. Aug. — I Manoscritti di Lionardo da Vinci alla Reale Biblioteca di Windsor. Dell' anatomia fogli etc. Pubbl. da Teodoro Sabachnikoff, trascritti ed annotati da Giovanni Piumata, con traduzione in lingua francese, preceduti da uno studio di Mathias Duval. Par. 1898. — Neueste Ausg. Lond. 1901. Eine facsimilirte Ausgabe der in England aufbewahrten Blätter und Zeichnungen gibt Rouveyre in Paris heraus: die des South Kensington-Museum in 3 Bänden (Carnets inédits, 1901); die von Windsor in 22 Bänden (Feuillets inédits, 1901); die des British Museum noch nicht abgeschlossen (Manuscrits inédits, 1901 ff.).

[2] Vgl. Ravaisson in Revue politique et littéraire 1887, p. 628. — Springer L.s Selbstbekenntnisse (Bilder II[2] 299 ff.). — E. Müntz L. de Vinci p. 227 ss. Ders. Studi Leonardeschi: Influenza di L. da Vinci sulla scuola fiorentina e sulla scuola tedesco-fiamminga (Arch. stor. dell' arte 1897, 1). — James Wolff L. da Vinci als Aesthetiker. Versuch einer Darstellung und Beurteilung Lionardo's auf Grund seines Trattato della pittura. Strassb. 1901.

kannte, so wenig hat sie im Grunde sein künstlerisches Urteilen und Schaffen beherrscht. Nicht als ob er die Antike verachtet hätte, sondern weil er die einseitige und unbedingte Hingabe an dieselbe als der Entwicklung einer gesunden Künstlernatur abträglich gehalten hat. Diese Auffassung ist höchst beachtenswerth für unser Gesammturteil über den Charakter der Renaissance, die sofort nach Lionardo's und Raffaels Tod diesen Standpunkt verlässt und durch die sklavische Nachahmung der Antike einem raschen Verfall entgegeneilt. Unter den bildenden Künsten gab Lionardo der Malerei den Vorzug, offenbar weil sie ihm geeigneter als jede andere Kunst erschien, die Seele des Menschen abzuspiegeln. Sie allein macht den Künstler wirklich zum ‚Souverain' *(n'è signore e dio)*. Man wird auch hier auf den Zusammenhang zwischen Malerei und Musik geführt: in Zeiten höchster seelischer Erregung löst diese jene nur ab, um, was Sculptur und Architektur nicht mehr auszudrücken wissen, von der zitternden Menschenseele zu erzählen. Schon vor Lionardo hatte Alberti ebenfalls der Malerei den Vorzug gegeben, bald darauf that Castiglione dasselbe in seinem ‚Cortegiano'. Als Varchi 1549 seine Vorlesung über die Frage des Vorzugs zwischen Malerei und Sculptur hielt, schrieb ihm Michelangelo jenen Brief, der die Frage offen liess, aber die Malerei für um so besser erklärte, je mehr sie sich der Sculptur nähere[1]. Als man ihn zu Grabe trug, ward die Discussion über dieses Thema wieder aufgenommen, was Benvenuto Cellini veranlasste, für die Sculptur einzutreten, wie später Falconet in den Tagen Voltaire's.

Der puren Inspiration gegenüber verhielt sich Lionardo misstrauisch; er verlangte eine stete Ueberwachung derselben durch die Kritik, und zwar durch die Kritik des ausübenden Künstlers wie des beschauenden Publicums. Das war eine anticipirte Verdammung der Augenblicksmalerei von heute, wie sie schärfer nicht gedacht werden konnte. Wenn er den Subjectivismus des Künstlers gelten lässt und den nothwendigen innern Zusammenhang zwischen dem, was man Stil nennt, und dem Wesen und Temperament des Künstlers anerkennt, so verwirft er doch den platten Realismus und verräth in den Gestalten seines Abendmahls unzweideutig den spiritualistischen Grundzug seiner Kunst. Immer kommt er darauf zurück, dass ein tüchtiger Maler vor allem zwei Dinge darstellen muss: den Menschen und den Gedanken seiner Seele; das erste ist leicht, das zweite sehr schwer. Damit hat Lionardo auch ausgesprochen, dass die grosse und echte Kunst aufhört, wo die Künstler keine Gedanken, sondern nur mehr Sensationen zu malen wissen.

Lionardo huldigte auch einer Art von Eklekticismus, zunächst in dem, was er über das Ideal menschlicher Schönheit sagt. Der Maler soll sich die Elemente derselben aus den verschiedenen Gestalten, welche ihm im Leben begegnen, zusammensuchen. Es ist das gleiche Recept wie dasjenige, welches Dante und Petrarca befolgten, indem sie für ihr Beatrice und Laura genanntes Ideal weiblicher Schönheit und Vollkommenheit die Züge zusammenfügten, welche ihnen die Beobachtung des Lebens und die eigene Erfahrung zugeführt hatten. Wenn demnach der Künstler die Welt sehen und kennen muss, ehe er sich an seine Staffelei setzt, so soll er aber der Einsamkeit fröhnen, wenn er arbeitet.

Es ist mehrfach darauf hingewiesen worden, dass Lionardo sich ganz frei von den ikonographischen Formeln und Regeln der Vergangenheit bewegt.

[1] Lettere, ed. Milanesi p. 522.

In der That: während Raffael und Michelangelo in ihren bedeutendsten Compositionen sich noch im Wesentlichen ganz in der Vorstellungswelt der traditionellen kirchlichen Kunst bewegen und die überlieferte Allegorie verwerthen, findet sich davon bei Lionardo keine Spur. Er ist in Wirklichkeit von all den Grossmeistern der Renaissance der am wenigsten religiös bezw. positiv kirchlich gestimmte. Wir werden uns sogleich mit der Frage zu beschäftigen haben, inwieweit dies mit seinen religiösen oder angeblich antikirchlichen Ueberzeugungen zusammenhing. Sicher ist, dass ihm ein näheres und intimeres Verhältniss zu der biblisch-allegorischen Vorstellungswelt abging. Wie Müntz sehr richtig sieht (S. 246), ist ihm das Alte Testament ein verschlossenes Buch geblieben, aus dem er die Sündfluth herausnahm, um seiner naturalistischen Neigung einmal die Zügel schiessen zu lassen. Und es ist ebenso wahr, dass man sich ihn schwer als Urheber einer Darstellung des Crucifixus oder des Jüngsten Gerichtes zu denken vermag, ja dass seine Madonnendarstellungen ihm eigentlich nur der Praetext für köstliche Idylle sind, in denen die Freuden der Mutterschaft und die Anmuth des kindlichen Alters gefeiert werden. Und doch hat er in seiner Cena den höchsten Wurf gethan, den bis dahin die christliche Kunst Italiens aufzuweisen hatte. Wie und dass das Alles möglich war, dürfte sich nur aus einer Analyse des psychischen Zustandes des Meisters und seiner Zeit ergeben: wir haben bei der Erklärung des Abendmahls darauf zurückzukommen.

Lionardo's philosophische und naturwissenschaftliche Kenntnisse.

Ein grosser Theil der von Lionardo gegebenen Anweisungen ist technischer Natur und bezieht sich auf die Gesetze der Anatomie, der Proportionen, vor allem des Lichtes und der Lichtgebung, wo seine Kenntnisse und Einsichten der Zeit weit vorausgingen und er Gesetze theils sah theils ahnte, welche erst die neuere Wissenschaft der Optik erschlossen oder klargelegt hat.

Man kann Lionardo nicht einen Philosophen von Fach nennen. Sein Ueberblick über die philosophischen Doctrinen war selbst für die damaligen Zeiten nicht vollständig: den philosophischen Problemen hat er sich offenbar nur gelegentlich, insoweit es sein Métier als Künstler mit sich brachte, genähert [1]. Gewiss ist, dass die in Florenz blühende und durch Marsilio Ficino vertretene platonische Weisheit keinen Einfluss auf ihn gewonnen hat, obgleich Marsilio's Hauptwerk, die ‚Theologia platonica', schon 1482, also ein Jahr vor Lionardo's Weggang von Florenz, erschienen war. In den sechs von Ravaisson-Mollien publicirten Bänden Lionardischer Schriften ist der Name Plato's nur einmal erwähnt; das ist um so auffallender, als Da Vinci's Schüler Pacioli für den Ausbau seines Pythagoreismus doch reichlich aus Plato's ‚Timäus' geschöpft hat. Lionardo's ausgesprochene Neigung zur Betrachtung und zum Studium der Natur zog ihn zweifellos mehr auf die Seite des Stagiriten und dessen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen. Ein reiner Aristoteliker war er darum doch nicht, denn auch bei ihm begegnen wir in dem Satz, ‚unser Körper sei dem Himmel und der Himmel dem Geist unterworfen' [2], einem stark spiritualistischen Zug, wie er anderseits auch Synthese und Analyse zu verbinden suchte. In Hinsicht des Ursprungs der Ideen

[1] Vgl. Séailles Léonardo da Vinci p. 309 ss. — Müntz L. de Vinci p. 300 s. — Marie Herzfeld L. da Vinci, der Denker, Forscher und Poet. Lpz. 1904. — Edm. Solmi Nuovi studi sulla filosofia naturale di L. da Vinci. Mantova 1905. Ders. Frammenti letterari e filosofici di L. da Vinci. Fir. 1904. — Edw. Mc Curdy The Note-Books of L. da Vinci, arranged and rendered into English. Lond. 1906.

[2] Beltrami Il Codice del Principe Trivulzio (Mil. 1891) fol. 65.

ist Lionardo entschieden Aristoteliker: er hält an dem sensualistischen Princip der Scholastik fest: ‚*Nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu.*‘ Seine Untersuchungen über die Sinneseindrücke verrathen keinerlei transcendentalen Zug, und man könnte ihn als einen Vorläufer des Verfassers der ‚Kritik der reinen Vernunft‘ bezeichnen. Gleichwol geht es ihm gegen den Strich, die Herrschaft eines absolut blinden Gesetzes in der Natur anzuerkennen. Er sagt einmal, für Einige sei die Natur freilich eine Stiefmutter, für Andere aber wirklich eine Mutter voll Güte. Pessimist ist er also nicht, ja er möchte das Walten eines der Bewunderung werthen Demiurgos anerkennen [1].

Die Bedeutung Lionardo's als Gelehrten konnte erst seit der Publication seiner Werke erkannt werden [2]. Er selbst konnte sich gewissermassen die Schuld von so verspäteter Anerkennung beimessen, da er bis in sein Alter persönlich nichts gethan hatte, um seine Entdeckungen und Untersuchungen zur öffentlichen Kenntniss zu bringen. Die Geschichte bietet kaum ein zweites Beispiel so grossartiger Gleichgültigkeit gegen das Urteil und die Meinung der Zeitgenossen. Und doch hätte das Beispiel Anderer ihn reizen können: Alberti's ‚Architectura‘ war eben erst, 1485, gedruckt worden, dann kam 1504 die ‚Sculptura‘ des Gauricus, 1509 des Pacioli ‚Divina Proportione‘, 1511 Fra Giocondo's berühmter ‚Vitruvius‘. Nicht lange vorher waren in Venedig die ersten Handbücher der Anatomie, dasjenige des Al. Benedetti (1478) und der ‚Fasciculus Medicinae‘ des Ketham erschienen.

Das Erste, was uns bei Lionardo betroffen macht, ist ein für seine Zeit so ungewöhnliches Vertrauen in die Macht und die Sicherheit des wissenschaftlichen Gedankens. Man musste ihn schlecht kennen, um ihn der Magie zu zeihen [3]. Schon dem Künstler ruft er zu: ‚Studire vor allem die Wissenschaft! Das ist ein trauriger Meister, in dessen Werk die Mache mehr werth

[1] Vgl. die Ausführungen bei Richter l. c. II 131. 308—311.

[2] Doch hatten sich schon früher mehrere Gelehrte, wie Venturi in seinem Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de L. de Vinci (1797), Libri in seiner Geschichte der math. Wissenschaften und Govi in seinem Saggio delle Opere di Lionardo (1872), mit dem Gegenstand beschäftigt. In den von der Società Lionardo in Florenz im Frühjahr 1906 veranstalteten Vorträgen wurde manches Problem der Lionardo-Forschung zur Discussion gestellt, wie durch B. Croce L. filosofo (Referat in Giorn. d' Italia 1906, 6. Apr.), Isid. del Lungo L. scrittore (ebd. 10. Apr.), Arn. Angelucci L' occhio e la sua fisiologia nelle scoperte di Lionardo (ebd. 16. Apr.). Reymond behandelte ebenda in bekannter Weise Lionardo's Beziehungen zu Verrocchio (ebd. 11. März). — Vgl. jetzt noch Guido Mazzoni L. da Vinci scrittore (Nuova Antol. 1900, 673, p. 63) zu Ed. Solmi Frammenti lett. e filosofici di L. da Vinci. Fir. 1899. — Baratta L. da Vinci ed i problemi della terra. Torino 1902. Ders. Curiosità Vinciane. Torino 1905. — Séailles l. c. p. 177 ss.

[3] Gabriele d' Annunzio in dem, was er in ‚La Vergine delle Rocce‘ (Mail.[14] [1905] p. 83) sagt (‚in un festino di Lodovico Moro, pieno delle meraviglie create dalle arti occulte del Mago‘), und, was schlimmer ist, Symonds (Renaissance in Italy: The Fine Arts p. 323) haben sich jüngst mit dieser Anklage gegen Lionardo lächerlich gemacht. Man liest mit Vergnügen die Seiten, auf denen E. Müntz (L. de Vinci p. 321 s.) den Urgrund derselben nachgewiesen hat. In der That versteht man von Lionardo's Wesen nichts, wenn man nicht sieht, wie seine Beziehungen zu dem Occultismus der damaligen Zeit nur ein Ausfluss seiner Neugierde waren und wie er mit souveräner Verachtung das ganze Gebiet der Zauberkunst verhöhnte. In diesem Betracht ist es auch bezeichnend, wie er sich über Chiromantik ausspricht: ‚Über die betrügerische Physiognomik und Chiromantik werde ich mich nicht verbreiten; es ist keine Wahrheit in ihnen, und das ist offenbar, denn diese Chimären haben kein wissenschaftliches Fundament‘ (Das Buch von der Malerei. Quellenschriften für Kunstgesch. XV, Nr. 292).

ist als das Wissen; und der kommt der Vollkommenheit am nächsten, dessen artistische Mache von der tiefen Einsicht (dem Urteil) noch übertoffen wird.' Eine Maxime, die sich das Gros unserer heutigen Impressionisten wohl merken sollte, die sich einbilden, Künstler zu sein, ohne von den Gesetzen der Perspective und Optik, der Anatomie und der Proportionslehre eine Ahnung zu besitzen. Aber dasselbe gilt von allen andern Gebieten. Mit seinem Grundsatz *,La scientia è il chapitano e la pratica sono i soldati'* ist Lionardo ein Vorläufer der heutigen Kriegswissenschaft geworden, und Moltke kann ihn seinen Ahnen beizählen. Zuerst von allen Modernen hat Lionardo die Erfahrung, die Induction als den Ausgangspunkt jeder wahren Erkenntniss proclamirt. Das hat schon Alexander v. Humboldt anerkannt. ,Wären', sagt er, ,die physischen Ansichten des Lionardo da Vinci nicht in seinen Manuscripten vergraben geblieben, so würde das Feld der Beobachtung, welches die neue Welt darbot, schon vor der grossen Epoche von Galilei, Pascal und Huygens in vielen Theilen wissenschaftlich bearbeitet worden sein. Wie Francis Bacon und ein volles Jahrhundert vor Diesem hielt er die Induction für die einzig sichere Methode in der Naturwissenschaft: *,Dobbiamo cominciare dall' esperienza, e per mezzo di questa scoprirne la ragione.'* [1]

Keiner Wissenschaft war Lionardo so ergeben wie der Mechanik. Die Kraft nennt er eine geistige Potenz, aber er unterlässt nicht, sie als durchaus an den Körper gebunden zu definiren. Ob er an die Möglichkeit der Quadratur des Kreises geglaubt, erscheint zweifelhaft; ebenso, ob er in der Mathematik die Zeichen + und — erfunden hat. Dagegen ist gewiss, dass er bereits vor Copernicus die Bewegung der Erde um die Sonne gelehrt hat, wie er auch das Gesetz der Gravitation gesehen hat, ohne freilich noch die mathematische Formel für dasselbe entwickeln zu können. Den Maschinenbau hat er auf die mannigfaltigste Weise gefördert. Hinsichtlich der Schwere, des Gleichgewichtes, der Elasticität, der Bewegung durch das Princip der Wärme und des Dampfes, der Optik und Akustik, des Magnetismus hat Lionardo eine Anzahl von Gesetzen erfasst und erkannt, welche viel später erst, wie z. B. durch Pascal, ja erst in unserer Zeit durch Chevreul und Andere wieder gefunden wurden [2]. Auch die Gebiete der Botanik, Zoologie und Mineralogie hat er mit Erfolg berührt. Mit seinen geologischen Studien, welche hinsichtlich des Baues der Gebirge Erkenntnisse zu Tage förderten, welche lang hernach erst ein Cuvier wiederfand, hingen dann wieder seine geographischen und kartographischen Arbeiten zusammen. Selbst die Alpinistik führt ihn auf dem ersten Blatte ihrer Listen; nur ist sie sich nicht ganz klar, wo man den von ihm an einem Julimorgen 1511 erstiegenen Alpengipfel

[1] A. v. Humboldt Kosmos II 324. 484. — Vgl. jetzt W. Elsässer L. da Vinci's Bedeutung für die exacten Naturwissenschaften (Preuss. Jahrb. XCVII [1899] 272). — Fr. Raab L. als Naturforscher. Berlin 1880. — De Toni La biologia in L. da Vinci (Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti VIII, Ser. LXII, Fasc. 8). Noch weiter geht Jackschath, der ihm die Vesal'sche Schrift ,De humani corporis fabrica' und die Ruini'sche ,Anatomia del cavallo' noch zuschreibt und ihn auf Grund dieser etwas zweifelhaften Titel als Begründer der modernen Anatomie feiert (Medic. Blätter XXV [Wien 1902] 770 ff.). Begründeter ist, was M. Holl über die biologischen Ansichten Lionardo's vorbringt im Archiv für Anatomie und Physiologie (Anatom. Abth. 1905, S. 111 bis 140 u. 177—262) und in der Inaugurationsrede ,Ein Biologe aus der Wende des 15. Jahrhunderts', Graz 1905. — Vgl. ausserdem H. Klaiber L. da Vinci's Stellung in der Gesch. der Physiognomik u. Mimik (Repert. f. Kunstw. XXVIII [1905] 321 ff.).

[2] Die litterarischen und bibliographischen Nachweise hierfür wolle man bei E. Müntz L. de Vinci S. 335 f. nachlesen.

Monboso zu suchen hat. Dass sein Name mit der Entdeckung America's fälschlich in Zusammenhang gebracht wurde, ist jetzt erwiesen. Ganz besonders aber glänzte er als Ingenieur und Militärarchitekt, eine Eigenschaft, welche ihn bei Lodovico il Moro und dann Cesare Borgia in hohem Grade empfehlen musste.

Michelet hat Lionardo den italienischen Bruder des Faust genannt. Die Universalität seines Wissens, noch mehr der unbezähmte Drang seines Geistes nach Wissen aller Art konnten allein schon diesen Ausspruch rechtfertigen. War Lionardo's erste Jugend hinsichtlich seines Unterrichtes vernachlässigt, so suchte er in reiferen Jahren diesem Uebelstand abzuhelfen. Wir kennen jetzt aus dem Codice Atlantico den Bestand seiner Bibliothek und die Autoren, welche er am meisten las. Ausser einer Reihe von Abhandlungen aus der Speciallitteratur der technischen, militärischen, medicinischen, kosmographischen Schriften las er von den Alten Xenophon, Virgil, Vitruv, Typhon den alexandrinischen Grammatiker, Theophrast, die ‚Ars poetica' des Horaz, Ammianus Marcellinus, Lucretius, Aristoteles, Hippokrates, Celsius, Frontin, Marcellinus, Festus, Varro u. A.; von mittelalterlichen Autoren Roger Bacon, Thomas von Aquino, Avicenna. Er besass Schriften des Aesop, Plinius, Livius, Donatus, Iustinus, Ovid; von mittelalterlichen Autoren Dante, Petrarca, Poggio's ‚Facetica', Philelphus, Pulci, die ‚Acerba'; Bücher des Albertus Magnus, Marsilius Ficinus (De immortalitate animae), Platina, auch die Psalmen und die ganze Bibel lagen vor ihm.

Ein jeder grosse Künstler ist in seiner Weise ein Dichter. Dass Lionardo's ganzes Wesen von Poesie durchströmt und erfüllt war, bedarf nach dem Gesagten keines Beweises. Aber dass er sein poetisches Empfinden in irgend einer litterarischen Schöpfung ausgestaltet habe, ist nicht zu erhärten. Rio hat namentlich dafür das Sonett angeführt, welches den bereits von Terenz *(quoniam non potest id fieri quod vis, velis id quod possit)* angegebenen Gedanken verräth *(chi non può che vuol, quel che può voglia),* das sich aber nach den neueren Untersuchungen als das Werk eines Antonio da Firenze herausstellt.

Das Sforza- und das Trivulzio-Denkmal.

Im Dienste Lodovico's des Mohren fand Lionardo zunächst Beschäftigung als Ingenieur: dann aber fielen ihm rasch künstlerische Aufgaben zu, unter denen die erste, von grösstem Belang die Reiterstatue des Francesco Sforza, des Vaters Moro's, gewesen ist [1]. Sie hat ihn siebzehn Jahre beschäftigt.

Die Gruppe auf dem Monte Cavallo in Rom, die Reiterstatue Marc Aurels, die damals noch vor dem Lateranpalaste stand, waren für das Italien der Renaissance die hohen Vorbilder für dieses Sujet. Mit ihnen waren nur die vier herrlichen Rosse zu vergleichen, welche die Venezianer 1204 aus Constantinopel entführt und auf die Façade ihres Marcusdomes gestellt hatten: vermuthlich die Copien eines griechischen Gusses, der einst einen Triumphbogen aus der Zeit Nero's geschmückt hatte und angeblich aus Chios im 5. Jahrhundert nach Byzanz gekommen war. Die Kunst der Renaissance hat das Reiterbild zunächst in der Verbindung mit der Architektur oder im Rahmen des Grabreliefs nachzubilden gesucht. So sehen wir es in S. Martino zu Lucca (in der Reiterstatue des hl. Martin, s. oben S. 88), so in dem Denkmal des

[1] L. Courajod L. de Vinci et la statue de François Sforza. Par. 1879. — Bonnaffé in seinem ‚Sabba da Castiglione', 1884. — Müller-Walde im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XVIII (1897) 52 ff.; XX (1899) 81 ff. — E. Müntz L. de Vinci p. 146 s.

Annibale Bentivoglio des Niccolò dell' Arca in S. Giacomo Maggiore in Bologna (1458) und noch in demjenigen des Lionardo da Prato (1511) in S. Giovanni e Paolo zu Venedig. An frei herausgearbeiteten Reiterstandbildern hatte die vorlionardeske Zeit zwei grosse Schöpfungen aufzuweisen: die Statue des Gattamelata zu Padua, von Donatello, und diejenige des Colleoni zu Venedig, welche Verrocchio soeben (1479) begonnen und bei seinem Tode (1488) unvollendet zurückgelassen hatte. Sie konnten für Lionardo kaum in Betracht kommen; wohl aber liegen die Anregungen der Antike, insbesondere der Regisole-Statue in Pavia, in den Entwürfen für das Trivulzio-Denkmal, wie uns Müller-Walde gezeigt hat, offen zu Tage. Die spärlichen Notizen, welche wir über das Sforza-Monument besitzen, und die auf uns gekommenen Skizzen geben uns entfernt kein gesichertes Bild dessen, was der Künstler in seinem Modell dargestellt hat, das er nach zahllosen Versuchen und Entwürfen endlich 1493 bei der Hochzeit des Kaisers Maximilian mit Blanca Maria Sforza der Bewunderung der Zeitgenossen vorsetzen konnte. Wir wissen nicht, ob dieses Modell von Holz oder Thon war: eine Quelle nennt es einen *typus cretaceus*, also wol aus Kreide oder Thon gefertigt. Wir wissen auch nicht einmal, ob das Pferd dahinschritt oder galoppirte, und vielleicht ist die in der Sammlung Ed. André (Paris) bewahrte prächtige Pferdestatue aus vergoldeter Bronce, welche in stolzem Schritte sich bewegt, ein Nachklang des lionardesken Rosses. Zur Ausführung des Gusses kam es nicht; 1501 zerstörte die französische Soldatesca das Modell, auf das sie ihre Bolzen losschoss. Nach Müller-Walde's scharfsinnigen Darlegungen hatte Lionardo nicht bloss ein Modell, sondern schon einen Bronceguss gefertigt, die beide den Franzosen zum Opfer fielen. Als nicht minder sicher darf jetzt auch gelten, dass noch ein zweites Reiterdenkmal, für den französischen Marschall Gian Giacomo Trivulzio, vom Künstler in zahlreichen, meist auf das Sforza-Denkmal bezogenen Studienzeichnungen (besonders in Windsor) vorbereitet und 1509, beim Einzug Ludwigs XII in Mailand, in Auftrag genommen war. Die ältesten Entwürfe zeigen den berühmten Kriegsmann auf sich aufbäumendem Pferd, darunter einen Besiegten; später ging der Künstler nothgedrungen zu einem dahinschreitenden Ross über. Auch dieser Plan kam über das Stadium der Vorarbeiten nicht hinaus [1].

Damit waren Lionardo's Meisterwerke auf dem Gebiete der Plastik zerstört oder vereitelt [2].

Andere Mailänder Werke.

Von malerischen Schöpfungen werden diesem ersten Mailänder Aufenthalte Lionardo's ausser der Vierge aux Rochers wol noch zuzuweisen sein die Madonna Litta (Madone au Sein), welche 1865 an die Petersburger Eremitage überging. Umfangreich und höchst ergiebig erwies sich in diesen Jahren die Thätigkeit Lionardo's als Bildnissmaler. Leider sind die Porträte von Lodovico's zwei Maitressen, Cecilia Gallerani und Lucrezia Crivelli, unter-

---

[1] Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XIX 226 ff., u. XX 81 ff.

[2] Auf kleinere Arbeiten, die ihm zugeschrieben worden, kann hier nicht eingegangen werden. Dahin gehört z. B. der schöne Busto des Scipio im Besitz von P. Rattier (Müntz L. de Vinci p. 162), der wenigstens seiner Schule angehört. — Neuestens spricht Bode auch die ‚Zwietracht' im South Kensington-Museum zu London (früher als Werk Verrocchio's angesehen: Arch. stor. dell'Arte 1893, p. 77 sgg.), die Beweinung Christi in S. Maria del Carmine in Venedig, eine Geisselung Christi in Perugia (Universität) und eine Plaquette mit Paris-Urteil (Samml. Dreifus in Paris) für L. da Vinci an (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XXV [1904] 125 ff.).

gegangen. Ob die sogen. Belle Ferronière des Louvre ein Werk Lionardo's ist und ob sie eine der Geliebten des Herzogs darstellt, ist fraglich. Fraglich war auch seine Urheberschaft an dem wundervollen Frauenbildniss der Ambrosiana, das wie ein köstliches Gedicht der Hochrenaissance zu dem Beschauer spricht und in welchem jetzt Bode mit Sicherheit Blanca Maria Sforza, die Gemahlin Kaiser Maximilians I, glaubt erkannt zu haben [1]. Dagegen sind ihm nach dem allgemeinen Urteil die meisten Fresken abzusprechen, welche bei der Restauration des Castello di Porta Giovia hervortraten. In diesem wundervollen, von den Visconti begründeten, in der Revolution von 1447 zerstörten und dann von den Sforza wieder aufgebauten Schlosse, dessen Wiederherstellung in unsern Tagen Beltrami's unsterbliches Verdienst ist, fanden sich in der Sala del Tesoro und in der Saletta Negra Fresken, welche Müller-Walde Lionardo zuschrieb, die dann von Andern als Bramante's Werk erklärt wurden. Jedenfalls kann Lionardo nur in Betracht kommen für die 1901 durch Beltrami aufgedeckte reiche Deckendecoration der Sala delle Asse, die aus Ranken, Laubwerk und Bändern sowie aus schon von Sanuto verzeichneten Inschriften besteht [2].

Das grosse Hauptwerk dieser Mailänder Wirksamkeit aber war das Abendmahl: wir sprechen von ihm, wenn wir einen vollen Ueberblick über Lionardo's Leben und Wesen gewonnen haben.

Anna Selbdritt. Anghiari-Schlacht.

Der Sturz Lodovico's des Mohren setzte der Thätigkeit unseres Meisters in Oberitalien ein jähes Ziel. Am 4. Februar 1500 unterlag der Herzog, von den Schweizern verrathen, bei Novara und ward dem französischen Sieger ausgeliefert. Ludwig XII liess seinen Gegner in dem Donjon von Loches verschmachten († 27. Mai 1508); mit ihm ging einer der merkwürdigsten Typen der Renaissance zu Grunde: ein ambitiöser und herzloser Tyrann, voll von Schwächen und unbeständig, in seinen Instincten brutal und niedrig, und doch zugleich der Kunst ein nobler und verständnissvoller Protector, fähig, die glänzendsten Talente an sich zu ketten und ihnen die höchsten und würdigsten Aufgaben zu stellen. Ludwig XII, der am 6. October 1499 bereits mit Cesare Borgia seinen Einzug in Mailand gefeiert, war von den Schöpfungen Lionardo's entzückt: gern hätte er die Cena abgelöst und nach Frankreich entführt; doch entschloss er sich erst Jahre nachher, den Meister in seinen Dienst zu nehmen. Lionardo ging inzwischen mit Pacioli von Mailand weg

---

[1] Andere halten das Bild für ein Porträt der 1491 Lodovico dem Mohren angetrauten Beatrice d'Este. So auch jetzt wieder Edith Hewett in The Burlington Magazine X (1907) 309 ff., wo auch über die andern Frauenbildnisse aus dem Lionardo'schen Kreis gehandelt wird. Morelli (Die Galerie Borghese S. 238) schrieb das Werk Ambrogio da Predis zu. Vgl. indessen Bode im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. X (1889) 1, 71 und Motta im Arch. stor. lomb. 1893, S. 987. — Müntz l. c. p. 211.

[2] Vgl. Beltrami Il castello di Milano (Mil. 1894) p. 197 sg. 214 sg. 700 sg. Casati Vicende edilizie del castello di Milano. Mil. 1876. — Novato in der ‚Perseveranza' 1898, 24. Jan. — Sal. Reinach in Chronique des Arts 1898, p. 47. — E. Müntz L. de Vinci p. 205, wo auch andere Litteratur beigezogen ist. Ebd. p. 206 die Reproduction eines das Castell darstellenden Kupferstiches des 16. Jahrhunderts. Dass Lionardo beauftragt war, in der Sala delle Asse des Thurms zu malen, geht aus einem Schreiben Gualtiero's an den Duca vom 21. April 1498 hervor (vgl. L'Arte IV [1901] 139; Solmi L. da Vinci, Fir. 1900). — Vgl. über die neuesten Aufdeckungen Beltrami L. e la Sala delle Asse nel castello di Milano, Mil. 1902; vorher schon im ‚Corriere della Sera' 1902, 11./12. Mai, und ‚Rassegna d'Arte' II (1902); hier sind auch die auf das Leben Lodovico Moro's sich beziehenden Inschriften verzeichnet. — Eine chronologische Uebersicht der in den Mailänder Aufenthalt fallenden Werke und Ereignisse gibt Milanesi zu Vasari-Sansoni IV 88 f.

und versuchte sein Glück zunächst in Mantua und Venedig. Dort trat er in Verbindung mit der edelsten und geistvollsten Frau, welche Italien damals besass, mit der Schwägerin des Moro, der Markgräfin Isabella von Mantua, Gemahlin Gian Francesco's di Gonzaga, von der er zwei Porträte entwarf[1] und mit welcher er seither in Verbindung blieb. Zu Anfang 1500 finden wir Lionardo in Venedig. Im selben Jahre noch kehrte er nach Florenz zurück, wo inzwischen die ältere Generation von Künstlern ausgestorben war und in Fra Bartolommeo und Michelangelo ein neues Geschlecht heranwuchs, mit dem sich jetzt Lionardo, bereits im vollen Besitz einer grossen und gesicherten Position, auseinanderzusetzen hatte. Im April 1501 arbeitete er an jenem herrlichen Gruppenbild der hl. Anna, welches Franz I 1516 von ihm direct oder von seinem Testamentvollstrecker Francesco Melzi erwarb. Dies Bild gehört jetzt dem Louvre. An Harmonie und poetischer Wirkung wird es noch übertroffen durch den in London bewahrten Carton, in welchem Lionardo dasselbe Sujet variirte[2]. Das Unkünstlerische im Neben- oder Hintereinander, das die bisherigen, gegen Schluss des Mittelalters besonders häufigen Darstellungen dieses Motivs aufweisen, ist hier einer trotz aller complicierten und gewagten Bewegungscontraste einheitlich geschlossenen und klar übersichtlichen Composition gewichen; an Stelle der bisherigen seelenlosen und langweiligen Geziertheit im Ausdruck eine unbeschreibliche Ausdruckskraft in ungemein feinen Abstufungen getreten. An Intimität der Gesammtwirkung steht diese köstliche Idylle der Vierge aux Rochers um Nichts nach. Im folgenden Jahre sehen wir Lionardo als Ingenieur und Architekt im Dienste Cesare Borgia's in der Romagna; er besucht Pesaro, Rimini, Cesena, geht im September 1502 nach Florenz zurück und tritt auf Anlass des Gonfaloniere Pier Soderini gegen Ende 1502 in jenen Wettkampf mit Michelangelo ein, dessen Ergebniss seinerseits der berühmte Carton der Anghiari-Schlacht war, welchem Letzterer ein Jahr später die Episode aus dem Krieg gegen Pisa entgegensetzte. Der Versuch, den Carton auf die Wand der Sala del Consiglio im Palazzo Vecchio zu übertragen, misslang, weil Lionardo Experimente mit enkaustischen Farben unternahm, die sich nicht bewährten; 1506 gab er die Arbeit auf, von der uns nicht einmal der Carton mehr erhalten ist. Nur ein in Oxford bewahrter Croquis Raffaels, der eine Scene aus dem Bilde wiedergibt, und die von Edelinck gestochene, von Rubens gezeichnete Copie des Cartons[3] geben eine Idee dieser Composition, welche die grossartigste und leidenschaftlichste Schlachtenschilderung ist, deren die Kunstgeschichte sich bis dahin zu erinnern hatte. Hier hat Lionardo in der That, wie E. Müntz hervorhebt, ebenso wie mit dem Abendmahl, einen neuen Typ geschaffen.

Gioconda.

Um dieselbe Zeit entstand unter den Händen des Malers sein bestes Porträt, ja das schönste aller Bildnisse, welche die Renaissance geschaffen hat. Sein neuester Biograph konnte mit Recht sagen, Lisa Gioconda's Porträt sei von allen Bildnissen alter und neuer Zeit dasjenige, welches Dichter und Künstler am meisten beschäftigt habe — selbstverständlich, denn Lionardo hat in diese *‚page divine‘* so viel hineingelegt, dass Jeder das Echo seines eigenen Gedankens in derselben wiederzufinden glaubte. Wir wissen über

[1] Ch. Yriarte erkannte eines dieser Porträte in dem herrlichen bisher als Bild einer Unbekannten angesehenen Carton des Louvre; vgl. Müntz l. c. p. 372 s.

[2] Abb. b. Müntz p. 382.

[3] Abb. der Rubens'schen und anderer Zeichnungen b. Müntz p. 410, Müller-Walde im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XX 113.

die Geschicke dieses Weibes nichts, als dass es die Tochter des Anton Maria di Noldo Gherardini war und 1495 als dritte Frau dem Francesco di Bartolommeo di Zanobi del Giocondo angetraut wurde, der, 1460 geboren, 1528 an der Pest starb. Wann Lisa starb, ist unbekannt; und eigentlich starb sie nie, denn sie lebt wirklich fort in diesem unvergleichlichen Gemälde, an dem Lionardo vier Jahre schuf und das er doch nicht vollendete. ‚Niemals‘, sagt ein pseudonymer Schriftsteller, der sich Pierre de Corlay nennt, ‚hat ein Künstler in gleichem Masse das Wesen der Weiblichkeit also zu treffen gewusst: Zärtlichkeit und Coquetterie, Schamhaftigkeit und schweigende Wollust, das ganze Geheimniss eines Herzens, das sich nicht verräth, eines Gehirns, das nachdenkt, einer Persönlichkeit, die sich in der Hand hält und nur den Widerschein ihres Wesens kundgibt! Mona Lisa hat dreissig Jahre, ihre Reize sind voll entfaltet, ihre lautere Schönheit, der Reflex einer frohen, starken Seele, hat zugleich etwas Schamhaftes und Gewinnendes. Sie ist liebenswürdig, nicht ohne eine gewisse Malice; stolz, nicht ohne eine gewisse Zugänglichkeit für ihre Bewunderer, denen sie, ihrer selbst und ihrer Gewalt sicher, die Betrachtung einer Stirne darbietet, deren Schläfen unter der Macht glühender Gedanken pulsiren; den Anblick von Augen, in denen schalkhafter Spott lauert, von lächelnden Lippen, auf denen ein übermüthig-sinnliches Lächeln schwebt, der köstlich geschlossenen Brust, des deliciösen Ovals des Antlitzes, der aristokratischen, in Ruhe übereinander liegenden Hände, kurz, ihres ganzen Seins. Und doch ist das eine Frau, die sich nicht hingibt, die ihre geheimsten Gedanken für sich bewahrt, das, worüber sie lächelt, was in ihrem Auge erglänzt: das ist das Geheimniss, das undurchdringliche Geheimniss, das hier so mächtig anzieht! Die Zeit hat ihre gelehrte Patina über dies Bild gelegt und die violette Atmosphäre, aus welcher dies unvergleichliche Modell des Meisters aufsteigt, hat ihm eine unaussprechliche, verführerische Kraft geliehen.‘

Wohl; aber ist das Geheimniss, welches aus der Gioconda spricht, denn wirklich so undurchdringlich? Wäre es zu viel gewagt, wenn man behaupten wollte, der Künstler habe hier einmal die ganze Macht der Weiblichkeit zu schildern und die Ueberlegenheit zu verewigen gesucht, welche das geniale Weib seiner eigenen Zeit der Männerwelt gegenüber an den Tag legte: eine Ueberlegenheit, der Dante und Petrarca bereits den dichterischen Ausdruck verliehen, da wo sie ihre Beatrice und Laura schufen; eine Ueberlegenheit, die ebenso in der idealen Intuition des Ewigen wie in dem muthwilligen Lächeln Mona Lisa's dasjenige als Resultat der Lebensweisheit ausspricht, was wir bereits bei dem Weisen des Alten Testamentes lesen (Eccl. c. 1)?

Sonstige Florentiner Werke.

In diese Zeit werden noch andere Studien Lionardo's fallen, deren Verwandtschaft mit der Gioconda in die Augen springt und die uns nur aus Copien bekannt sind, wie die Frauenstudie in Chantilly.

Widrige Verhältnisse aller Art, wie Lionardo sie in Florenz fand, veranlassten ihn zur Rückkehr nach Mailand, wo er, von einigen kurzen Reisen nach Florenz abgesehen, wieder bis 1517 beschäftigt war, wo König Ludwig XII von Frankreich 1507 erschienen und in unmittelbare Verbindung mit ihm getreten war. In diese Periode fallen wol die Madonna der Villa Melzi zu Vaprio [1], auch die Leda und Pomona, welche wir nurmehr aus Lomazzo's Erwähnung kennen; ferner eine Anzahl Bilder, die nur in Copien oder in

[1] Abb. bei Müntz p. 451.

Reproductionen seiner Schüler erhalten sind oder deren Authenticität wenigstens sehr in Frage steht: so die Heiligen Familien (diejenige der Eremitage, von Katharina II aus Mantua erworben, von Woermann und Andern Cesare da Sesto zugeschrieben; die Vierge aux bas-reliefs bei Lord Monsohn; die Vierge aux balances im Louvre, vielleicht von Marco d' Oggiono). Zeichnungen sind erhalten von einem hl. Georg mit dem Drachen, von einer Auferstehung Christi (oder einem Descensus ad inferos, in Windsor). Vielleicht stammen aus der Zeit auch der Bacchus (S. Johannes Baptista?) im Louvre[1], die Studie für die Madonna del Gatto.

Lionardo in Rom und Frankreich.

Rom hatte Lionardo früher nur flüchtig kennen gelernt; man schreibt einem solchen Aufenthalt (1504—1505?) die neuestens von E. Müntz wieder Lionardo, von den meisten neueren Kunsthistorikern einem seiner Schüler (Boltraffio) zugetheilte Madonna mit dem Kind und einem Donator in S. Onofrio zu[2]. Jetzt wollte er offenbar sein Glück in Rom versuchen, wo inzwischen Leo X den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Am 24. September 1513 brach Lionardo, begleitet von Francesco da Melzi und andern seiner Jünger, nach Rom auf; in Florenz gesellte er sich Giuliano de' Medici bei, welcher seinen Bruder, den Papst, eben zu besuchen sich anschickte. Leo X scheint ursprünglich den Meister wohlwollend aufgenommen und ihm eine Wohnung im Belvedere angewiesen zu haben. Nach der Erzählung Vasari's (IV 46) hätte der Papst viel von ihm erwartet, Lionardo aber habe sich, abgesehen von einigen Kleinigkeiten, die er für Messer Baldassare Turini da Pescia, des Papstes Datar und Liebling, malte, nur mit ‚alchimistischen Experimenten' beschäftigt; wenn der Papst etwas von ihm verlangte, habe er angefangen, Oele und Kräuter für seinen Firniss zu kochen. Man begreift, dass das lächerliche Ausflüchte sind, mit denen Vasari den wirklichen Grund zudeckte, der Lionardo's Aufenthalt in Rom zu einem unbefriedigenden Abschluss führte. Den wahren Grund deutet er offenbar in dem Satz an: *‚Era sdegno grandissimo fra Michelagnolo Buonarroti e lui.'* Michelangelo liess zweifelsohne Lionardo nicht aufkommen; ob Dieser Raffael begegnete und wie sich diese beiden in ihrer Art einzigen Männer zu einander gestellt, meldet uns kein Zeitgenosse. Wie dem immerhin sei, es bleibt ein ewiger Vorwurf für Leo X, Lionardo's Grösse nicht erkannt und keine seiner würdige Aufgabe für ihn gehabt zu haben. Dieser Papst hat so viele seiner Ehrenämter und Sinecuren an unwürdige Spassmacher und gemeine Schmeichler vergabt, dass es unverzeihlich erscheinen musste, wenn er ein Genie wie Lionardo seines Weges ziehen liess.

Dieser Weg führte Lionardo wieder nach Mailand, wo inzwischen Franz I am 16. October 1515, einen Monat nach dem Siege bei Marignano, seinen Einzug gehalten hatte. Lionardo begrüsste ihn zu Pavia[3] mit dem Löwen, der

[1] Dies wundervolle Gemälde mit dem entzückenden landschaftlichen Hintergrund wird schon von einem gleichzeitigen Dichter, Giraldi, als Bacchus besungen. Indessen gibt es Nachbildungen desselben (S. Eustorgio in Mailand; Coll. Penther), welche wirklich einen Täufer daraus machen, indem der Thyrsus in einen Kreuzstab verwandelt wird. Müntz (L. de Vinci p. 446, Abb. zu p. 450) glaubt, dass Marco d' Oggiono an dem Bilde betheiligt ist.

[2] Vgl. die Ausführungen bei E. Müntz L. de Vinci p. 462, wo auch die der Madonna von S. Onofrio so nahe verwandte Madonna Boltraffio's in der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand abgebildet ist.

[3] De Toni und Solmi (Intorno all' andata di L. da Vinci in Francia. Atti del R. Istit. Veneto di scienze, lett. ed arti LVII [Venezia 1905] 487—495) dehnen den römischen Aufenthalt Lionardo's auf Grund einer Stelle im Codex Atlanticus bis Ende 1516 aus; es bliebe sonach zwischen der durch die Rückkehr Michelangelo's nach Rom veranlassten Abreise

seine Brust öffnete, um sie voll von Lilien zu zeigen. Während der König sich nach Bologna zu jener berühmten Zusammenkunft mit Leo X begab, hat der Künstler, falls er Franz nicht begleitete, einige Porträte gemalt; dann ging er, ganz für den Dienst des französischen Königs gewonnen, mit diesem nach Frankreich, wo ihm Franz I eine Rente von 700 Thalern (in heutigem Gelde etwa 35 000 Franken) und eine Residenz in seiner Lieblingsstadt Amboise anwies. Hier hat der grosse Meister, in dem zwischen der Stadt und dem Schloss gelegenen Manoir von Cloux, seine letzten Jahre zugebracht: dem Hofe nahe, der seinem Alter Zuflucht und ehrenvolles Auskommen gewährte; nahe seinem treuen Francesco da Melzi [1], welcher Vollstrecker seines letzten Willens ward.

Lionardo's Tod.

Im Jahre 1517, am 10. October, empfing hier Lionardo den Besuch des Cardinals von Aragon [2], welcher in seinem Atelier die heute im Louvre befindlichen Bilder der hl. Anna und des hl. Baptist sowie ein von Giuliano de' Medici verlangtes Frauenbild vorfand. Von den drei Werken ist sicher das kleine Bild mit dem nach oben weisenden Johannes Baptista das merkwürdigste (Fig. 140). Aus einem tiefen, geheimnissvollen Dunkel hebt sich diese herrliche Jünglingsgestalt empor, zu der ein Weib als Modell gesessen haben muss; das Antlitz mit seinem verführerischen Lächeln spricht das Entzücken der Menschheit über das nun in Christo ihr gewordene Heil aus; Hand und Arm, unsäglich vollkommen modellirt, lassen auch körperlich den Täufer als das vollkommenste unter den Menschenkindern erscheinen. Das Halbdunkel ist so kunstvoll durchgeführt, dass, wie Müntz bemerkt [3], man Rembrandt als Schüler Lionardo's ansehen könnte. Jedenfalls beweist das Bild, wie der Künstler bis an seinen Ausgang hin dem Princip des Idealismus treu blieb [4]. Inzwischen war die Thätigkeit des Meisters durch eine Art Lähmung der rechten Hand sehr erschwert. Obgleich noch nicht hochbetagt, fühlte er das Herannahen seines Endes; am 23. April 1518 (französischen Stils; nach unserer heutigen Rechnung also 1519, da Ostern auf den 24. April fiel) dictirte er sein Testament in italienischer Sprache. Diese merkwürdige Urkunde beginnt damit, dass der Todkranke seine Seele seinem Gotte, der heiligen Jungfrau, S. Michael und allen guten Engeln und Heiligen des Paradieses empfiehlt. Lionardo bestimmt, dass sein Leib in der Kirche des hl. Florentin zu Amboise beigesetzt, dorthin von der Geistlichkeit dieser Kirche geleitet werde, dass drei Hochämter und dreissig stille Messen für seine Seelenruhe abgehalten werden, und Gleiches in den Kirchen des hl. Dionysius und der Minoriten geschehe. Es folgen

---

und der Uebersiedlung nach Frankreich (Mai 1517) eine Zwischenzeit von kaum einem halben Jahr. Damit würde aber eine Anzahl der gesichertsten Daten dieser Spätzeit über den Haufen gestossen.

[1] Francesco Melzi, der jetzt noch blühenden Familie der Herzoge von Melzi entsprungen, soll erst 1498 geboren sein, was gewiss unhaltbar ist. Lomazzo rühmt sein Talent als Miniaturist. Nach Lionardo's Tode hat er nichts mehr producirt; sein Ende erfolgt erst nach 1568. Sein einziges authentisches Werk ist eine Röthelstiftzeichnung in der Ambrosiana, welche das Datum 1520 und die Notiz ‚io Francescho da Melzo di anni 17' und wieder diejenige ‚anni 19. Fr. Melzo' trägt (E. Müntz L. de Vinci p. 417). Die chronologischen Schwierigkeiten werden damit nicht gehoben; ich halte beide Einträge für unecht. Siehe Ravaisson-Mollien im Bulletin de la Soc. des Antiq. de France 1887, p. 125. Photogr. Braun Nr. 54.

[2] Vgl. Die Reise des Cardinals Luigi d'Aragona, herausgeg. von Pastor (Erläuterungen u. Ergänzungen zu Janssens Gesch. IV 4), S. 142. Schon damals mussten die Reisenden wahrnehmen, dass infolge Lähmung der Hand von ihm nichts mehr zu erwarten war.

[3] L. de Vinci p. 474; Abb. Ren. II 59.

[4] Zur stilkritischen Frage vgl. Müller-Walde im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XIX 226 ff.

Geschenke an Messire Francesco da Melzi und an seine Dienerschaft, Almosen an die Armen, welche Melzi zu vertheilen hat, Legate an seine natürlichen Brüder in Florenz, die Einsetzung Francesco's da Melzi als Testamentvollstreckers.

Lionardo starb am 2. Mai 1519, 67 Jahre alt. Vasari (IV 49) lässt ihn in den Armen Franz' I sein Leben aushauchen: eine Erzählung, die jetzt durchweg als Fabel erklärt wird, da der Hof am 2. Mai zu S. Germain-en-Laye weilte und weder Melzi noch Lomazzo in ihren Berichten über den Ausgang des Meisters dieses letzten Besuches des Königs gedenken. Vielleicht hat, wie E. Müntz (p. 484) vermuthet, die Erinnerung an einen früheren Besuch sich bei Vasari zu jener ergreifenden Scene verdichtet, welche noch die Kunst der neuesten Zeit in den Schöpfungen eines Ingres, Gigoux, Robert Fleury gefeiert hat. Der Künstler fand sein Grab im Kreuzgange der königlichen Collegiatkirche S. Florentin, welche 1808 zerstört wurde, so dass jede Erinnerung an die Grabstätte verloren ging [1].



Fig. 140. Lionardo da Vinci, Hl. Johannes Baptista. Louvre zu Paris. (Phot. Braun, Clément u. Cie., Dornach.)

In seiner körperlichen Erscheinung spiegelte sich bei Lionardo die Grösse und Hoheit seines Geistes ab. Vasari, der ihm im Grunde nicht wohl will, lobt doch die unvergleichliche Schönheit seiner Erscheinung und die Herrlichkeit seines Wesens *(‚lo splendor dell' aria sua, che bellissima era')*; Lomazzo schildert ihn uns, mit seinem langen, wallenden Haar, wie einen andern Hermes oder Prometheus [2]. Dazu stimmen die Selbstporträte, welche man in Handzeichnungen zu Windsor und Turin zu erkennen glaubt, und auch die Porträte der Zeit, unter denen das arrangirte und fade Bild der Uffizien [3] das bekannteste, das von Luini in sein Sposalizio zu Saronno eingerückte (Fig. 153, der bärtige Priester) vielleicht das zuverlässigere ist [4].

---

[1] Arsène Houssaye hat 1863 Nachgrabungen nach den Gebeinen Lionardo's gehalten, die aber, wie auch die 1905/06 vorgenommenen, resultatlos blieben. Vgl. E. Müntz L. de Vinci p. 483.

[2] Ein Anonymus beschreibt seine Persönlichkeit also: ‚Era di bella persona, proportionata, gratiata, e bello aspetto. Portava un pitoccho rosato, corto sino al ginocchio, che allora s'usavano i vestiri lunghi; aveva sino al mezzo in petto, una bella capellaia et inanellata, e ben composta' (C. de Fabriczy Il Codice dell' Anonimo Gaddiano [Fir. 1893] p. 78).

[3] Abgeb. bei E. Müntz L. de Vinci p. 495.

[4] Müntz (p. 486) beklagt mit Recht, dass es trotz der mannigfachen über diesen

Es bleibt uns die Betrachtung von Lionardo's Hauptwerk, der Cena, übrig; ehe wir auf sie eingehen, muss die Stellung des Meisters zu Religion und Kirche erörtert werden.

Lionardo's religiöse Haltung.

Dieser Gegenstand ist in neuester Zeit mehrfach untersucht worden, und es haben sich sehr entgegengesetzte Ansichten geltend gemacht. Rio (III 140 s.) hatte in enthusiastischer Weise Lionardo für sein ganzes Leben als strenggläubigen Katholiken von ernster religiöser Richtung in Anspruch genommen und ebensoviel Gewicht auf dessen frommes Testament wie auf den Umstand gelegt, dass der Meister in seiner künstlerischen Thätigkeit dem herrschenden extremen Naturalismus keine Concessionen gemacht habe. Er hatte auch darauf hingewiesen, dass, während Raffael und Michelangelo in ihren Schulen einen bereits die Symptome des Verderbnisses in sich tragenden Keim niedergelegt, Lionardo sich die Einheit seiner Doctrin bewahrt und diese seinen Schülern unversehrt hinterlassen habe. In der Reinheit der Tendenzen, welche die lombardische Schule offenbarte, sieht er einen Beweis für den reinen und religiösen Charakter, welcher das Werk und das Wesen des grossen Lehrmeisters derselben ausgezeichnet habe.

Diese Ausführungen sind aber weder in Deutschland noch in Frankreich beachtet worden. Bei uns hat Hubert Janitschek den innern Abfall des Künstlers vom Christenthum für ersichtlich erklärt. Jean Paul Richter, betroffen durch die zahlreichen Anspielungen auf orientalische Dinge, welche sich in den Schriften Lionardo's finden, vermuthete einen Aufenthalt desselben im Orient, etwa in Aegypten, wo er zum Islam übergetreten wäre [1] — ein Roman, den doch kaum Jemand ernst genommen hat. Am eingehendsten hat kürzlich Séailles sich mit Lionardo's religiösen Ueberzeugungen beschäftigt: er kommt zu dem Ergebniss, dass derselbe das Christenthum aufgegeben habe. Anders spricht sich E. Müntz [2] aus. Er legt kein sonderliches Gewicht auf den Text des letzten Willens, dessen Eingang auf die conventionelle Uebung des Notarius zurückgeführt und dessen Dispositionen betreffs der zu lesenden Messen im Nothfall als Zugeständniss an die öffentliche Meinung der Zeit aufgefasst werden können. Dagegen erhebt er aus Lionardo's Schriften eine Anzahl Aeusserungen, aus welchen der Glaube an die Grösse und Güte des höchsten Wesens spricht [3] und in welchen er ausdrücklich seine Unterwerfung unter die heiligen Schriften *(‚lascio star le lettere incoronate perchè sono somma verità')* ausspricht. Dass er hier und da sich über Ansichten hinwegsetzt, welche man irrthümlicherweise für Dogmen hielt oder hält (z. B. die Datirung der Erschaffung der Welt auf das Jahr 5288 v. Chr.); dass er manche alttestamentlichen Wunder und Vorgänge in einer Weise auffasst und behandelt, die in jener Zeit auffallend und zu freisinnig befunden wurde, während sie heute selbst von katholischen Exegeten gegeben wird; dass er zuweilen gegen die Hypokriten und Pharisäer, gegen pflichtvergessene Geistliche und Mönche eifert: das alles sind Dinge, welche sich beinahe bei allen bedeutenden Vertretern der Renaissance und des Humanismus nachweisen lassen, ohne dass man sie deshalb als mit dem Glauben ihrer Väter zerfallen erklären dürfte. Man hat sich darauf berufen,

---

Gegenstand umlaufenden Notizen doch noch immer an einer Ikonographie Lionardo's fehlt.

[1] J. P. Richter i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst 1881, S. 133. Andere Litteratur s. bei E. Müntz L. de Vinci p. 82 s. 322. — J. P. Richter The Literary Works of L. da Vinci II 385—392.

[2] L. c. p. 292 s. 300. 320.

[3] Ibid. p. 294.



Fig. 141. **Lionardo da Vinci, Das heilige Abendmahl.** Refectorium von S. Maria delle Grazie zu Mailand. (Phot. Alinari.)

(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. 2. Abth. S. 314.)

dass Lionardo in seinen religiösen Gemälden ganz mit der Ikonographie des Mittelalters bricht. Es mag davon abgesehen werden, dass die Zeitgenossen nicht alle in gleicher Weise über dieses Thema dachten [1]; aber sicher ist, dass jene Darstellungen, wie das Zeugniss der Markgräfin Isabella beweist, einen erbaulichen Eindruck auf dieselben machten [2]. E. Müntz fasst sein Urteil dahin zusammen: ‚Die Gemälde Lionardo's sind in der That im höchsten Grade religiös, nicht zwar in jenem ascetischen Sinne, den die unbedingten Parteigänger des Mittelalters als den der christlichen Kunst allein geziemenden erachten; wohl aber in jenem idyllischen Sinne, dem mehr als eine Seite des Evangeliums so beredten Ausdruck verleiht. Das ist doch auch eine berechtigte Seite der christlichen Kunst, jene Darstellung mütterlicher Liebe und kindlicher Zuneigung. Und da kann Lionardo wol von sich rühmen, dass Niemand mehr als er die Mütter entzückt und die Kinder bezaubert hat.' [3]

Vasari, der sicherlich nicht der Mann war, einen Lionardo zu verstehen, hat namentlich in der ersten Ausgabe seiner Vite Angaben über dessen religiöse Stellung, welche so unvortheilhaft als möglich sind. So stellt er ihn zunächst in seinen philosophischen und naturwissenschaftlichen Anschauungen fast als Häretiker, mehr als Philosophen denn als Christen hin — eine Aeusserung, die er in der zweiten Redaction seines Werkes allerdings unterdrückt [4]. Ebenso lässt er in der ersten Ausgabe Lionardo beim Herannahen des Todes reumüthig zum katholischen Glauben zurückkehren [5]; auch dieser Passus fiel in der zweiten Redaction weg oder ward wenigstens durch einen sehr viel mildern ersetzt. Beruhen diese Mittheilungen Vasari's auf zuverlässigen Quellen, so müsste man sagen, dass Lionardo auf der Höhe seines Lebens einer ungläubigen Weltanschauung gehuldigt habe, angesichts des Todes aber zu dem Glauben seiner Kindheit zurückgekehrt sei: die Kirche hätte also immerhin ein Recht, ihn für sich in Anspruch zu nehmen.

Geben wir auch zu, dass es im Leben dieses grossen Künstlers Kämpfe und Fluctuationen gegeben habe (was Fra Pietro da Nuvolaria in seinem Briefe an die Marchesa Isabella vom 3. April 1501 ausdrücklich bestätigt), so muss ich für meinen Theil mich doch der Annahme verschliessen, dass der Höhepunkt in Lionardo's Leben von dem kalten Hauche des Skepticismus beherrscht war. Dieser Höhepunkt war die Zeit, in der das Abendmahl in S. Maria delle Grazie entstand; ich werde ohne den strictesten Gegenbeweis nie glauben, dass diese Composition aus der Hand eines Ungläubigen hervorgegangen ist.

---

[1] Das zeigt der Brief des Fra Pietro da Nuvolaria an die Marchesa Isabella vom 3. April 1501 (mitgetheilt von Ch. Yriarte in Gaz. des Beaux-Arts I [1888] 123; E. Müntz L. de Vinci p. 386), welcher in Lionardo's Hl. Anna eine ganze Reihe symbolischer Beziehungen findet.

[2] Brief der Marchesa vom 27. März 1501: ‚uno quadretto della Madonna, devoto e dolce come il suo naturale'. Aehnlich ein Brief vom Jahre 1504 (E. Müntz L. de Vinci p. 300, Anm. 1).

[3] E. Müntz p. 300.

[4] ‚E tanti furono i suoi capricci, che filosofando delle cose naturali attese a intendere la proprietà delle erbe, continuando ed osservando il moto del cielo, il corso della luna e gli andamenti del sole.' Darauf folgt in der ersten Edition: ‚per il che fece nell' animo concetto sì eretico, che e' non si accostava a qualsivoglia religione, stimando per avventura assai più lo esser filosofo, che cristiano'. Vgl. dazu Milanesi-Sansoni I 22.

[5] Ed. I: ‚Finalmente venuto vecchio, stette molti mesi ammalato; e vedendosi vicino alla morte, disputando delle cose cattoliche, ritornando nella buona via, si ridusse alla fede cristiana con molti pianti.' Dafür hat die zweite Ausgabe: ‚. . . e vedendosi vicino alla morte, si volse diligentemente informare delle cose cattoliche e della nostra buona e santa religione cristiana, e poi con molti pianti confessò, e contrito . . . volse divotamente pigliare il santissimo Sacramento fuor del letto'. Vgl. Milanesi-Sansoni I 48. E. Müntz p. 293.

Diese meine Auffassung begegnet sich durchaus mit derjenigen meines Freundes E. Müntz, welcher nicht ansteht, zu schreiben: ‚Lionardo liebte es, in seinen religiösen Compositionen bestimmte Sujets zu variiren: die Jungfrau in der Felsschlucht, die hl. Anna, die Anbetung der Weisen, Johannes der Täufer sind im höchsten Grade erstaunliche und entzückende Werke; sie sind aber nicht im gleichen Masse erbaulich. In der Cena dagegen geht der Meister direct, ohne Umschweife und Subterfugien, auf das Problem los, entschlossen, sich strict innerhalb des von den Evangelien gegebenen Rahmens zu halten und den Gegenstand so weit als möglich zu erschöpfen. In der That kann das Bild in S. Maria delle Grazie neben den Cartons Raffaels als das Werk bezeichnet werden, welches den reinsten Geist des Evangeliums ausstrahlt, ein Werk, vor welchem die Gläubigen aller Confessionen in Andacht versinken und in dessen Bewunderung sie ihren Glauben neu beleben können.‘

Abendmahl. Der Anlass zur Entstehung dieses Werkes und seine früheste Geschichte liegt im Dunkel [1]. Vieles spricht dafür, dass der Maler viele Jahre lang mit dieser Schöpfung befasst war, wie Vasari anzudeuten scheint; gewöhnlich aber wird sie als durch den plötzlichen Tod Beatricens, der Gemahlin Lodovico Moro's (1497), hervorgerufen betrachtet. Dem durch ein altes wunderthätiges Bild berühmten Convent von S. Maria delle Grazie war durch den Mailänder Feldherrn Gasparo Vimercati eine neue Ansiedlungsstätte geschenkt, und es waren die Dominicaner veranlasst worden, sich hier niederzulassen. Die Kirche wurde 1463 gegründet, und es interessirte sich die Herzogin Beatrice ganz besonders für den Bau, den sie sich als Oratorium ausgewählt und zu dessen Vollendung und Ausstattung Bramante und die besten Kräfte herangezogen wurden. Nach ihrem Tode ward der Chor der Kirche ihr als Ruhestätte bestimmt. Man weiss, dass dieses Ereigniss einen tiefen Eindruck auf den Geist des Tyrannen machte, der auf einmal Anwandlungen von Reue und Frömmigkeit empfand [2], und man sieht in diesem Seelenzustande gerne die Veranlassung zur Entstehung des Abendmahls, das Lionardo, gedrängt von dem durch düstere Verzweiflung und abergläubischen Schrecken erschütterten Herzog, nun in aller Eile herzustellen hatte. Er hat es nach Vasari bis auf den Kopf Christi vollendet — für dieses ungeheure Problem fand er nie den Muth und eine be-

---

[1] Vgl. ausser der S. 297 angegebenen allgemeinen Lionardo-Litteratur, aus welcher besonders Amoretti Memorie p. 24 f., Uzielli Ricerche, Milanesi Docum. und Turotti in Betracht kommen: Domenico Pino Storia genuina del Cenacolo etc. Mil. 1796. G. Bossi Del Cenacolo di Lionardo. Mil. 1810; deutsch Heidelb. 1817. Dazu die Kritik Carlo Verri's (1812), Fr. Müllers (Heidelb. 1817) und Goethe's (Werke XXXIX letzter Hand, S. 89). — Springer Repert. f. Kunstw. I 209. Ders. Kunstchronik XXIII 524. — H. Riegel Ueber die Darstellung des Abendmahls, besonders in der toscan. Kunst. Hannov. 1869. Ders. Ital. Blätter (Hannov. 1871) S. 24. — Grimoüard de Saint-Laurent Guide de l'art chrét. I (Par. 1815) 488; IV 269 s. — Strzygowski im Goethe-Jahrb. 1896, S. 138—156. Dazu Alb. Jansen i. d. Allg. Ztg. 1896, Beil. 188 — Litt. Curiosum: Zahns Jahrb. f. Kunstw. II 260. — Herm. Dalton L. da Vinci und seine Darstellung des heiligen Abendmahls. S. Petersb. 1874. — E. Frantz Das heilige Abendmahl des L da Vinci. Freib. i. Br. 1885. — K. Walther Das Abendmahl L. da Vinci's. Braunschw. 1898. — Joh. Boloz Das Abendmahl L.s (Bull. internat. de l'Académie des sciences de Cracovie 1904, No. 6, p. 53—66). — O. Hasenclever L. da Vinci u. sein Abendmahl (Deutsch-evang. Blätter 1902, S. 554 bis 572). — G. Frizzoni I disegni delle teste degli Apostoli nel Cenacolo di L. da Vinci (Arch. stor. dell' Arte VII [1894] 41). — Luca Beltrami A proposito dell' ‚Ode per la morte di un capolavoro‘: il Cenacolo Vinciano (Rassegna d' Arte I [1901] 20 sg.). Ders. Il Cenacolo di L. (‚La Perseveranza‘ 1901, 2. März).

[2] ‚Il duca era venuto religioso molto e devotissimo; diceva l' officio grande, desunava e viveva casto‘ (Brown Ragguaglio I 63. 66).



Fig. 142. Lionardo da Vinci, Das heilige Abendmahl. Nach dem Stich von Raphael Morghen.

friedigende Lösung[1], eine Annahme, welcher Armenini und Andere widersprochen haben, indem sie das Antlitz des Herrn als *‚finitissimo‘* erklärten.

Die Cena von S. Maria delle Grazie ist nicht ohne Vorbereitung dem Pinsel des Meisters entsprungen. Es ist nicht nöthig, auf die allgemeine Entwicklung der Abendmahlsdarstellungen hier zurückzukommen, welche wir II 1, 297 ff. skizzirt haben. Es sei nur flüchtig wieder daran erinnert, dass die toscanische Kunst das Sujet im 15. Jahrhundert gepflegt hat, wie die Bilder in S. Croce in Florenz (Schule Giotto's), in S. Apollonia daselbst (Andrea del Castagno's Cena), in S. Marco (Domenico Ghirlandajo), in S. Onofrio (Gerino da Pistoia? 1505), in der Sixtinischen Kapelle zu Rom (Cosimo Rosselli) beweisen. Keiner einzigen dieser Compositionen kann nachgerühmt werden, dass sie das Thema erschöpft und durchdrungen, dass sie in Anordnung und Gruppirung etwas Befriedigendes geleistet; noch weniger, dass sie in der Schilderung des geistigen Ausdruckes und der seelischen Verfassung der Jünger oder gar des Herrn sich zu einer dem wundervollen Ereigniss irgendwie entsprechenden und würdigen Auffassung emporgeschwungen habe.

Diesen Wurf zu wagen und ihn durchzuführen, war Lionardo vorbehalten: es war das höchste Wagniss, welches bis dahin der christlichen Kunst gestellt war; aber die Lösung des Problems war auch der höchste Triumph, der der Hand eines ausübenden Künstlers bis dahin gelungen war.

Indes hat auch der Künstler selbst sich nicht ohne sorgfältige und lange Vorbereitung an die Ausführung dieses Werkes begeben. Die Studien und Skizzen, welche er der Ausführung seiner Composition vorausgehen liess, zeigen nicht bloss an, dass der allgemeine Plan der letztern manche wesentliche Veränderung erlitten; dass z. B., wie die Windsorer Skizze beweist, Lionardo ursprünglich daran gedacht hat, den Moment der Communion darzustellen, und dass Judas ursprünglich seinen Platz an einer Ecke des Tisches hatte und dann erst behufs Erzielung einer höhern dramatischen Wirkung neben den Herrn gesetzt wurde: sie beweisen auch überhaupt, wie der Gegenstand während des Stadiums der Vorstudien von dem Künstler immer tiefer erfasst, dramatischer gestaltet und vergeistigt wurde[2].

---

[1] Vasari-Milanesi IV 29: ‚... quella del Cristo lasciò imperfetta, non pensando poterle dare quella divinità celeste che all' imagine di Cristo si richiede‘.

[2] Diese Studien sind: 1. der Croquis im Louvre (Abb. bei Müntz p. 179, erster Entwurf); 2. die Rothstiftzeichnung in der Akademie zu Venedig (neueste Abb. bei Beltrami a. a. O. S. 22); 3. die Handzeichnung in Windsor (Richter pl. xlv); 4. einige Handzeichnungen mit Details in Windsor (Grosvenor Gallery Nr. 8. 9. 11. 17). — Die Apostelköpfe in Weimar sind nach jetzt ziemlich allgemeiner Annahme (auch nach Richter und Bode) keine Vorstudien, sondern Copien nach dem Original, also nicht von Lionardo's Hand, doch dem Original viel näher stehend als die Strassburger Gegenstücke (Weese i. d. Allg. Ztg. 1898, Beil. 149). — Publicirt sind die Weimarer Köpfe durch John Niessen: The Lord's Supper etc. From the Original Drawings of L. da Vinci in the possession of Her R. H. the Grand-Duchess of Saxon-Weimar, with expl. text by Dr. J. Sighart. Lond. s. a. Vgl. Stark in Deutsch. Kunstbl. 1852, Nr. 5; Frizzoni in Arch. stor. dell'Arte VII (1894) 41; Dehio i. Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. 1896; E. Müntz L. de Vinci p. 193, Anm. 1. — Die Namen der Apostel hat Lionardo selbst auf der Venezianer Skizze beigeschrieben; sie sind in dieser Reihenfolge nicht in das Gemälde übernommen worden, für welches Bossi folgende Bezeichnung festsetzte: rechts von Christus Johannes, Judas, Petrus; Andreas, Jacobus der Jüngere, Bartholomäus; links vom Erlöser Jacobus der Aeltere, Thomas, Philippus; Matthäus, Thaddäus, Simon. Eine etwas andere Tischordnung versucht Weese a. a. O. auf Grund der in Ponte Capriasca beigeschriebenen Namen.

Von dem, was Lionardo gewollt und geschaffen hat, gibt leider der heutige Zustand des Gemäldes nur mehr eine annähernde Vorstellung [1]. Schon im Jahre 1517 wusste der Reisebegleiter des Cardinals Luigi d'Aragona, Antonio de Beatis, der mit diesem auf der Rückreise aus Deutschland, den Niederlanden und Frankreich das berühmte Bild aufsuchte, zu berichten, dass es zusehends verderbe, ob infolge der Feuchtigkeit der Wand oder einer sonstigen Unachtsamkeit [2], wisse man nicht; im Jahre 1566 beklagte Vasari den zunehmenden Verfall desselben, und ähnlich äusserte sich Lomazzo. Der Cardinal Federigo Borromeo constatirte die Abbröckelung des Wandbewurfes und suchte dem Verderben durch geeignete Massnahmen zu steuern [3]. War die Feuchtigkeit der Mauer ein Hauptfeind der Erhaltung des Bildes, so gab ihr die Sorglosigkeit und Brutalität der Menschen nichts nach. Im Jahre 1652 brach man eine Thüre unter den Füssen Christi ein; während der Revolutionskriege musste das Refectorium als Heumagazin und Stallung dienen. Viel-



Fig. 143. Abendmahl nach Lionardo. Kirche zu Ponte Capriasca. (Phot. Brunel.)

[1] Vgl. jetzt die Ausführungen von E. Müntz L. de Vinci S. 200 und Beltrami a. a. O. — Nachdem schon vor mehreren Jahren Cavenaghi mit einer genauen Prüfung der Sachlage betraut war, und er auch eingehende Vorschläge für die Sicherung der Bildreste gemacht hatte, richtete 1905 Carlo Romussi an das italienische Parlament einen Antrag auf baldige Restaurirung. Die lombardische Commission für Erhaltung der Monumente trat damals der hauptsächlich durch Gabriele d'Annunzio's Ode ‚Per la morte di un capolavoro' verstärkten pessimistischen Auffassung mit dem auf photographische Aufnahmen gestützten Hinweis entgegen, dass eine Verschlechterung im Zustande des Bildes während der letzten vierzig Jahre nicht wahrzunehmen sei. Vgl. Beltrami a. a. O. und Giorn. d'Italia 1904, 2. Apr. Cavenaghi's an einzelnen Theilen vorgenommene und gelungene Versuche, dem Abblättern der Farbschicht durch ein unschädliches Bindemittel entgegenzuarbeiten, dürften wol bald auf das ganze Gemälde ausgedehnt werden. Ueber die Schicksale des weltberühmten Fresco im 19. Jahrhundert und über die zahlreichen, zum Theil sehr verhängnissvollen (Barezzi's im Jahre 1854/55) Erhaltungsversuche hat das Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti della Lombardia jüngst eine besondere Denkschrift ausgegeben: ‚Le vicende del Cenacolo di Leonardo da Vinci nel secolo XIX', Mil. 1906. Vgl. jetzt auch den Bericht der mit der Untersuchung des Zustandes des Cenacolo betrauten Commission im Bollettino d'arte I (1907) Nr. 1.

[2] Vgl. Die Reise des Cardinals Luigi d' Aragona, herausgeg. von Pastor, S. 176.

[3] Frideric. Borromaeus Musaeum (Mediol. 1625) p. 26 sq.

leicht waren die ‚Restaurationen' von 1726, 1770 und 1854 noch schlimmere Feinde.

Copien der Cena.

So sind wir für die Beurteilung des ursprünglichen Zustandes des Gemäldes vorzugsweise auf die älteren Copien und die Reproductionen durch den Grabstichel verwiesen. In Marc Antons Stich der Cena di Raffaello lässt sich ein gewisser Einfluss der lionardesken Composition nicht verkennen. Eine flüchtige, aber geniale Studie von Rembrandt nach der letztern bewahrt die Röthelstiftzeichnung im Besitz des Herzogs Georg von Sachsen [1]. Nächst ihm hat keine Copie den Geist des Werkes so erfasst wie die Rubens'sche, welche von Studien und Aufzeichnungen begleitet war, die leider 1720 zu Grunde gingen [2]. Der 1800 erschienene Stich des Raphael Morghen (Fig. 142) gilt als das Meisterwerk dieses grossen Stechers, welcher hier hauptsächlich nach einer von Matteini für den Grossherzog von Toscana hergestellten Zeichnung arbeitete, sich aber ausserdem an die Copie hielt, welche Marco d'Oggiono für das Kloster in Castellazzo bei Mailand lieferte (ca. 1514), dessen Abweichungen vom Original (z. B. in der Bildung der Füsse der Apostel, in der Eckgestalt links, in dem hier von Judas umgeworfenen Salzfass) bei Morghen wiederkehren.

Schon sehr bald nach dem Entstehen der Cena ist das Werk für andere Kirchen copirt worden [3]. Unter diesen Wiederholungen gelten diejenige des Spedale Maggiore zu Mailand aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (1506) als die älteste [4], diejenigen, welche Marco d'Oggiono († 1530) für S. Barnabò in Mailand und für den Hieronymitenconvent in Castellazzo (um 1514) ausgeführt haben soll, für die zuverlässigsten. Viel weniger bekannt ist die ebenso gute wie frühe Nachbildung Alessandro Araldi's in einer Stanze von S. Paolo zu Parma (um 1514) [5]. In neuester Zeit hat die bereits von Bossi und Stendhal signalisirte Copie der Cena in Ponte Capriasca bei Lugano (Fig. 143) in hervorragender Weise die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, und man hat sich geneigt gezeigt, in ihr die getreueste und verhältnissmässig besterhaltene Wiederholung des Lionardischen Originals zu erkennen [6]. Man wird darin vielleicht zu weit gegangen sein; jedenfalls dürfte die hier ebenfalls reproducirte Copie von S. Michele alla Chiusa zu Mailand (Fig. 144) trotz der in den Einzelscenen

---

[1] Abb. bei Müntz p. 503.

[2] Rubens' Handzeichnung ist von Soutman gestochen, von Salamanca nachgestochen. Eine Copie in Rothstift war bei Herrn v. Sighart in Florenz.

[3] Eine gute, aber nicht vollständige Uebersicht dieser (etwa 15) Copien gibt E. Frantz a. a. O. S. 70 ff. Uebersehen ist da z. B. ausser Ponte Capriasca auch die Copie in Mosaik, die sich in der Galerie Leuchtenberg befand, ferner das Marmorrelief in der Chiesa dei Miracoli in Venedig (Anfang des 16. Jahrhunderts, abgeb. bei Beltrami a. a. O. S. 21). Vgl. noch Amoretti et Villot Notice des tableaux italiens exposés dans les Galeries du Musée Nat. du Louvre. Par. 1849. Eine Zusammenstellung sämmtlicher auch ausserhalb Italiens versuchter Copien fehlt noch ganz. In den letzten Jahren beginnt man im Convent von S. Maria delle Grazie selbst, allmählich alle irgendwie auffindbaren Copien in Nachbildungen zusammenzubringen. Ein sehr gutes und ziemlich getreues Wandbild nach dem Morghen'schen Stich, ungefähr in Originalgrösse, vom Anfang des 19. Jahrhunderts, besitzt die Kapelle des ehemaligen Claraklosters (heute Heiliggeistspital) in Freiburg i. Br. (Fig. 145.)

[4] Von Antonio de Glaxia (Gessate). Das Fresco ist jetzt in das Refectorium von S. Maria delle Grazie übergeführt. Vgl. noch Arch. stor. dell'arte 1890, p. 410.

[5] Vgl. C. Ricci in Racc. Vinc. Nr. 2 (1907).

[6] Vgl. Bossi Del Cenacolo p. 146. — R. Rahn in Zahns Jahrb. f. Kunstw. IV 134. Ders. im Repert. f. Kunstw. XII 119 und in Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz (Wien 1883) S. 177 f. — C. Brun bei Dohme Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit V 26. — H. Grimm i. d. Deutsch. Rundschau LVIII (1889) 88 ff.

platzgreifenden Willkür eine willkommene Vorstellung von der allgemeinen Anordnung und dem architektonischen Hintergrund des Originals bieten [1].



Fig. 144. Abendmahl nach Lionardo. Ehem. Kloster S. Michele alla Chiusa zu Mailand.

Wie im 17. Jahrhundert der Cardinal Federigo Borromeo, so haben im 18. Jahrhundert treffliche Männer, wie die Dominicaner P. Domenico Pino

[1] Das Gemälde im Ex-Convent S. Michele alla Chiusa in Mailand (Casa Borgomaneri, Via Disciplini 15) ist gezeichnet ‚Maurus de Ropor [dictus Fiamenghinus] pinxit anno MDCXXVI‘.

(1796), P. Gallarati, P. Vincenzo M. Monti († 1785; Brief an die Herausgeber des Vasari von 1759), über die durch die Feuchtigkeit hervorgerufene Schädigung des Bildes Klage geführt. Diese Klagen sind seither nicht verstummt, und in unsern Tagen glaubte Italiens grosser Dichter Gabriele d'Annunzio ihnen in seiner Ode ‚Per la morte di un capolavoro' neuen Ausdruck verleihen zu müssen [1]. Beltrami hat sich angelegen sein lassen, die Vorstellungen von einer bereits eingetretenen oder für die nächste Zukunft zu besorgenden völligen Zerstörung des Werkes auf ihr richtiges Mass zurückzuführen. Im wesentlichen ist der Contour gerettet, wenn auch von der Farbe heute wenig oder gar nichts mehr Lionardo selbst angehören mag. Abgesehen von dem allgemeinen Ton des Lichtes und der Farben, der noch keineswegs verschwunden ist, wird man hier nur den wahren Massstab, worin diese Gestalten gedacht sind, die Oertlichkeit und die Beleuchtung kennen lernen, vielleicht auch noch den Schimmer der Originalität, den Nichts ersetzen kann, über dem Ganzen schwebend finden.

Ideelle und ästhetische Bedeutung der Cena.

Es ist seiner Zeit auseinandergesetzt worden, welch verschiedene Momente bei der Einsetzung des Abendmahls von der christlichen Kunst aufgegriffen und zur Darstellung gebracht wurden. Dass Lionardo mit vollem Bedacht gleich von Anfang an auf die Schilderung des Verrathes ausgegangen sei, kann nach den oben auch erwähnten Schwankungen seiner ersten Entwürfe nicht mehr behauptet werden. Er hat sich schliesslich entschieden für die Scene, welche uns Joh. 13, 21—25 bezw. Matth. 26, 21—22 und Marc. 14, 18—19 geschildert ist und auf die Luc. 22, 21 nur flüchtig anspielt. Allem Anschein nach hat sich der Meister am engsten an Johannes angelehnt, nach welchem sich unter tiefer seelischer Bewegung *(turbatus est spiritu et protestatus est)* die Ankündigung des Verrathes vollzieht *(amen, amen, dico vobis: quia unus ex vobis tradet me)*, worauf sich der Apostel eine angstvolle Unruhe bemächtigt *(aspiciebant ergo ad invicem discipuli haesitantes de quo diceret)*. Das Schweigen bricht Petrus, welcher sich an den Jünger wendet, den der Herr liebt. Dieser, an die Brust Jesu gelehnt, fragt den Erlöser: *Domine quis est?* Die Antwort lautet: Der ist es, dem ich das eingetauchte Brot reichen werde. Und er reichte es nur Judas Iskariot, in welchen der Satan jetzt seinen Einzug hielt.

Es kann nicht zweifelhaft sein, dass Lionardo diese Scene vor der Fusswaschung und Communion schliesslich bevorzugt hat, weil sie offenbar sich zu einer dramatischen Darstellung mehr als jede andere eignete. Die alles überragende Ruhe, mit der der Herr trotz seiner innern Erregung die Einsetzung des Sacramentes vollzieht, im Gegensatze zu der fieberhaften Aufregung der Apostel war ein Vorwurf, zu malerisch, als dass sich der Künstler ihn hätte entgehen lassen mögen. So wenig als man nach weiteren Motiven für diese Wahl hier sich umzusehen nöthig hat, so wenig bedarf es noch einer Erklärung, weshalb er überhaupt hier das Abendmahl zur Darstellung gebracht hat. Der Auftrag, das Refectorium des von der herrschenden Familie begünstigten Klosters zu schmücken, führte von selbst auf die Wahl dieses Sujets.

Aber die durch die Umstände auferlegte Wahl des Gegenstandes erklärt doch noch nicht die unglaubliche Hingabe an diese Arbeit, von welcher Alles, das Werk nicht am letzten, spricht, noch die geistige Vertiefung, aus der allein eine solche Schöpfung erwachsen konnte.

[1] Illustrazione Italiana 1901, 16 gennaio.

Es galt, ungeheure Irrthümer und Versündigungen zu sühnen; es galt, dem Verderbniss der Zeit gegenüber einen geistigen und moralischen Damm in dem Bewusstsein der damaligen Menschheit aufzurichten; es galt, das geknickte Rohr in der Christenheit wieder emporzurichten und der Verzweiflung, wie sie eben aus dem Munde des Propheten von S. Marco sich in flammender Rede ergoss, mit einem grossen Worte des Friedens und der Freude entgegenzutreten.

Irre ich mich nicht, so ist die letztere Empfindung der innere, nie ausgesprochene Grund, weshalb weder Lionardo noch Raffael eine Kreuzigung gemalt. Sie haben der Trauer und dem Weh der entsetzten Christenheit gegenüber zurückgegriffen auf die Gepflogenheit der alten Kirche, welche die gedrückte Gemeinde nicht durch Bilder der Passion und des Schmerzes noch tiefer beugte, sondern ihr in ihren Katakomben nur Scenen vorführte, welche den Muth, die Hoffnung, die frohe Zuversicht auf ein glückliches Ende und einen endlichen Sieg der Sache Gottes belebten (s. I 197). So haben Lionardo und Raffael gethan. Mit jener Intuition, die dem Genie eigen ist, und



Fig. 145. Abendmahl nach Lionardo. Kapelle des Heiliggeistspitals zu Freiburg i. B. (Phot. C. Ruf.)

deren höchsten Ausdruck in der Geschichte der Kirche wir bei Francesco d'Assisi bewundert haben, erkannten jene zwei grössten Lichter der modernen Kunst — man kann ihnen übrigens auch hier Michelangelo beigesellen [1] —, dass der durch die Corruption der kirchlichen Kreise betroffenen Christenheit nicht sowol Bilder des Schreckens als der Aufrichtung vorzustellen seien. Darum ist die Cena der höchste Ausdruck von Lionardo's Herzensmeinung, wie die Transfiguration derjenige von Raffaels innerstem Leben ist. Beide stehen auf dem Standpunkte, den Savonarola schon in seinen Jugendjahren in seiner Klage ‚de ruina ecclesiae' einnimmt; aber während die Geistesrichtung des Mönches eine herbe, der Welt völlig abgekehrte, dem Verständniss für das moderne Empfinden verschlossene ist, wenden diese Künstler ihren Blick voll Hoffnung der Zukunft entgegen. Sie erkennen in diesen grossen Ereignissen,

[1] Auch Michelangelo hat erst gen Ende seines Lebens und unter dem Andrängen seiner Freundin Vittoria Colonna sich dazu entschlossen, dieser ein Crucifix zu fertigen. Wie die Schöpfung des Jüngsten Gerichtes sich zu Michelangelo's Gesammtauffassung stellt, werden wir seiner Zeit näher zu betrachten haben. Sie ändert nichts an der Bedeutung der Ideen, welche aus den Bildern der Sixtina-Decke und dem Denkmal Julius' II sprechen.

der Einsetzung des Abendmahls und der Verklärung, die Gewähr der Verzeihung (Matthäus 26, 28 und mit ihm die Kirche in der Consecrationsformel heben es ausdrücklich hervor: *in remissionem peccatorum*) wie das Unterpfand des Friedens. Es war der höchste Punkt, zu dem die christliche Kunst sich emporheben konnte.

Fasst man die formalen und künstlerischen Vorgänge der Mailänder Cena zusammen, so wird man zunächst mit Müntz (p. 193) betonen müssen, dass das, was vor allem in der Geschichte der Malerei epochemachend ist, die unsagbare Leichtigkeit und der Rhythmus in der Anordnung und Gruppirung der Figuren ist. Aus ihnen, aus der Art, wie die Personen zusammengestellt, theils im Profil, theils im Dreiviertelprofil, theils *en face* gezeigt werden, spricht nicht eine blosse kalte Berechnung; es ist wie eine von oben herniedersteigende Inspiration, die da über uns kommt.

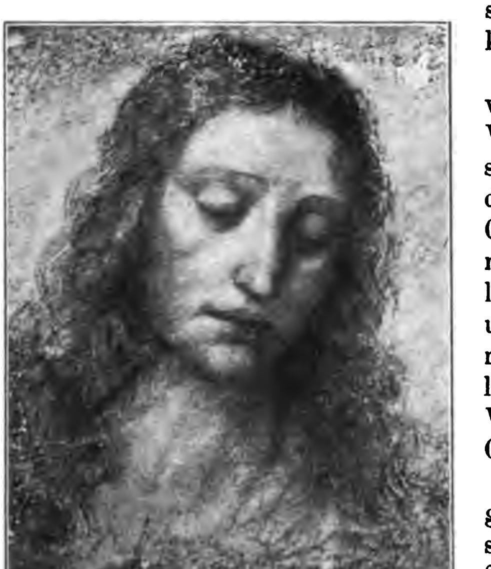


Fig. 146. Lionardo (?), Christuskopf. Studie zum Abendmahl. Brera zu Mailand. (Phot. Alinari.)

Ein zweiter Vorzug besteht in der wunderbaren Charakteristik der Köpfe. Wer diese Physiognomien mit ihrer starken, männlichen Ueberzeugung, mit der Naivetät und dem Ernst ihres Glaubens, studirt, wird nicht leicht mehr an den Unglauben eines Künstlers glauben, der an dem wollüstigen und reichen Hofe Lodovico's des Mohren nur zu sehr der Gefahr eines sittlichen Schiffbruches ausgesetzt war. Wäre er ihr verfallen, er hätte die Cena nie mehr gemalt.

Es ist drittens die Einheit der ganzen Composition nicht zu übersehen, die trotz des Wirrwarrs der Stimmungen das Ganze beherrscht und die in so geschickter Weise schon dadurch eingeleitet wird, dass die inmitten der Zwölf thronende Gestalt des Erlösers die gesammte Tischgesellschaft in zwei grosse Gruppen scheidet. Durchgeführt ist das Gesetz der Einheit, indem zuerst die Schaar der Apostel in vier Gruppen vertheilt ist, die eine gewisse Sonderexistenz führen, dann aber die Gedanken und Bekümmernisse all dieser Sondergruppen sich wieder auf den grossen Einen und das, was soeben von seinen Lippen kam, hinrichten. Alle Hülfsmittel eines vollendeten, um nicht zu sagen raffinirten, Studiums des Gesichtsausdruckes, wie wir es in den zahlreichen Handzeichnungen und selbst den Carricaturen des Meisters finden, treten uns hier ausgiebig verwerthet entgegen, und was der Ausdruck der Gesichtsmienen nicht allein zu sagen vermag, wird uns durch das Spiel der Hände verrathen. Es gibt kein zweites Gemälde in der Welt, welches ein solches wunderbares Spiel der Hände aufzuweisen hätte; und wol konnte Jakob Burckhardt mit Recht sagen: ‚Ja, sieht man bloss auf die Hände, so ist es, als hätte alle Malerei vorher im Traume gelegen und wäre nun erst erwacht.'

Den Eindruck der Wirklichkeit, den Lionardo dem Vorgange zu geben bemüht war, erhöhte er durch die bis zur Illusion gehende Nachbildung des

realen Lebens, wie es die Abhaltung eines einfachen, aber edlen Mahles mit sich brachte. Die Anordnung des Speisesaales, die Bereitung und Ausrüstung des Tisches, der Ausblick, den wir durch die Fenster in die weithin ausgedehnte, lachende Landschaft gewinnen, die einfach-monumentale, den Blick nicht abziehende Balkendecke — das alles sind in den Händen des Künstlers kleine, aber geeignete Mittel, um den Gesammteindruck zu vervollständigen. Auch dass er die Tischgesellschaft nicht liegend, sondern sitzend vorführt, dient der künstlerischen Auffassung und Behandlung, die bei dem antiken Ritus schwer bestehen konnte.



Fig. 147. Lionardo, Kopf des Johannes aus dem Abendmahl. (Phot. Anderson.)

Eines kann und wird man immer bedauern: das ist der unvollendete Zustand, in welchem der Kopf der Hauptperson zurückgelassen wurde.

Dass Lionardo langsam an dem Werke arbeitete und nicht zum Abschluss gelangen konnte, zeigt uns schon der Erlass Lodovico's des Mohren vom 30. Juni 1497, in welchem er die Beschleunigung der Arbeit verlangt. Gleichwol blieb das Antlitz des Erlösers unvollendet — Lomazzo behauptet, weil der Künstler nach Schaffung der beiden Jacobusköpfe an der Möglichkeit verzweifeln musste, noch etwas Herrlicheres für die Schilderung des Herrn selbst zu finden. Aber, zeigt nicht auch schon der Kopf des Johannes Züge, welche an Hoheit und Liebenswürdigkeit nicht mehr zu überbieten sind?[1]

Zusammenfassendes Urteil über Lionardo.

Der Leser wird sich selbst gesagt haben, wie schwer es ist, eine so complicirte Natur wie Lionardo zu verstehen und ihr mit sicherer Hand ihre Stellung in der allgemeinen Geschichte des menschlichen Geistes und der Cultur anzuweisen. Wer da vermeinen wollte, es lasse sich das von dem einseitigen Standpunkte des immer auf das Formale blickenden Kunsthistorikers

[1] Die Pastellzeichnung mit dem Kopfe Christi in der Brera wird gewöhnlich für echt gehalten. So edel und vergeistigt sie in der Behandlung der Augen, des Mundes und der Nase ist, wird man die Stirne zu niedrig und schmal, das Alter, Johannes gegenüber, zu jung gegriffen finden müssen, um die Skizze als einen Lionardo's würdigen, endgültigen Entwurf betrachten zu dürfen. Sie weicht auch von der Venezianer Skizze sehr ab und stimmt nicht zu den Verhältnissen, welche der Oberkörper Jesu auf dem Gemälde angibt.

thun, wird immer fehlgreifen. Versuchen wir das Ergebniss unserer Betrachtung zusammenzufassen.

Was erstens Lionardo's religiöse Auffassung anbelangt, so recapituliren wir unser Urteil dahin, dass dieselbe allem Anscheine nach Schwankungen unterworfen, dass sie vielleicht auch vorübergehend starken Erschütterungen ausgesetzt war — war das nicht zu begreiflich in einer Zeit, wo die Borgia's die Kirche Gottes regierten und der ganze römische Hof das Bild kläglicher Verweltlichung darbot? — dass aber zweifellos in den reiferen Jahren Lionardo's eine ernste, tiefere religiöse Stimmung platzgriff, aus der heraus allein eine Schöpfung wie die Cena erklärlich ist. Von den exuberanten äussern Formen der italienischen Religiosität ist Lionardo sicher so gut wie ein Erasmus und Sadoleto frei gewesen. Wer will ihn deshalb einen Ungläubigen nennen?

Zweitens. In der Kunst beobachten wir bei Lionardo die Ablehnung jedes symbolisch-allegorischen Zuges.

Lionardo ist, weil Naturforscher und Techniker, der denkbar grösste Realist. Er geht auf Wahrheit aus, aber er geht nicht auf in dem hässlichen Detail dieses Lebens, so gut er dieses Detail kennt und beobachtet; sondern, wie seine Umrisse und seine Farbengebung eine bis dahin in der Kunst nie gesehene Melodie aufweisen, so seine ganze Auffassung der geistigen und sittlichen Welt: eine höhere Harmonie umschliesst sein Wesen, und der Reichthum seiner Innenwelt muss ihn entschädigt haben für das Unerquickliche seiner irdischen Existenz.

Lionardo's religiöse Malerei bewegt sich, abgesehen von dem Abendmahl, hauptsächlich in der Schilderung der Madonna und der heiligen Familie. Es ist die Schilderung der durch die Sonne der Gnade und des Glückes verschönten und emporgehobenen Familie. Ihm selbst war solches Familienglück versagt: dass er nicht müde wird, es zu malen und Andern vorzustellen, lässt einen tiefen Einblick in eine Seele zu, welche gross genug ist, um neidlos sich fremden Glückes zu freuen und der eigenen Vereinsamung zu vergessen.

Die Mailänder Cena ist, mit den Gemälden der Sixtinischen Kapelle, mit Raffaels Camera della Segnatura, dessen Madonna di S. Sisto und dessen Transfiguration die höchste Leistung der christlichen Kunst. Lionardo verzichtet auf Allegorie und Symbolik. Er ist der Prophet einer Zeit, wo das Christenthum *face en face* mit dem realen Leben der Gegenwart zu stehen hat. Der Mantel der Allegorie fällt, mehr und mehr müssen die grossen Grundgedanken des Christenthums heraustreten, um die auseinander gehenden Classen der Gesellschaft und ihre Gegensätze zu versöhnen und der Welt den Frieden zu reichen, welchen der Herr zu bringen gekommen war. Der Künstler schuf sein Werk inmitten erschütternder Begebnisse und Wirrsale — in jener grausen Zeit, wo der religiöse Gedanke erstickt schien von Denen, welche berufen waren, ihn zu hüten; in den entsetzlichen Tagen, wo Alexander VI sich anschickte, den gerechtesten Mann Italiens dem Feuertod zu überliefern: das war der Moment, wo Lionardo das Gesetz der Liebe und der Hingebung in seinem Abendmahl als innersten Kern der christlichen Lehre herausschälte und der Welt vorhielt. Welch grosse Seele muss es gewesen sein, der all die Kämpfe des ausgehenden Mittelalters und der Anblick des eigenen, tief erregten Jahrhunderts mit der Bekräftigung dieses Gesetzes endigen! Und welche Lehre für die Gegenwart, die dieses Evangelium noch immer nicht verstehen will!

So aufgefasst, wird die Cena als reifste Frucht der italienischen Renaissance zu erachten sein: freilich nur jener Renaissance, welche Dante als die *vita nuova* seiner Nation und der modernen Menschheit verkündet hatte. Am Busen der Kirche war dieser Frühling der Neuzeit ausgereift: was bedeutet die Verirrung Einzelner, selbst ganzer Schulen, was bedeuten selbst die Verbrechen eines Alexander VI, wenn die starke Hand des mächtigsten und universalsten Geistes, der den Eingang zur Neuzeit ziert, der Welt kein köstlicheres Vermächtniss zu hinterlassen wusste als die Verkündigung des Herrn in dem Documente seiner Liebe und der Vorschrift, dass in Nachahmung desselben sein Werk sich fortsetzen solle: ‚*quotiescumque feceritis, in mei memoriam facietis*‘?

Lionardo's Schule.

Fig. 148. Solario, Ecce Homo. Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand. (Phot. Alinari.)

Es ist schon hervorgehoben worden, welch namhafter Beweis für den innern Werth und die Religiosität der lionardesken Kunst in dem Charakter liegt, den sich seine Nachfolger und Schüler in der lombardischen Schule bewahrten. Von Francesco Melzi kennen wir freilich kein authentisches Werk. Neben ihm waren Marco d'Oggiono (geb. 1460, gest. 1549 in Mailand) und Giovanni Antonio Boltraffio (1471, nach Andern 1467, bis 1516) seine nächsten Schüler. Von Jenem haben wir bereits die Copien nach der Cena kennen gelernt; seine Hauptwerke, der Sturz des Lucifer in der Brera und das Altarbild aus Casa Cereda in der Galerie Crespi [1], zeigen, wie wenig dieser Nachahmer Lionardo's, auf sich selbst angewiesen, auf der Höhe der ihm gewordenen künstlerischen Erziehung verbleiben konnte. Bedeutender ist Boltraffio, dessen Marienbilder (Galerie Borromeo und Galerie Poldi in Mailand, Galerie zu Bergamo, im Louvre die Madonna di Casa Casio) sich durch treffliche Modellirung, gewandte Behandlung des Helldunkels, hohe Schönheit des Ausdruckes auszeichnen. Zwischen Lionardo's und Raffaels Einflüssen schwankt Cesare da Sesto (1477 bis 1523), der mit Peruzzi in S. Rocco a Ripa (Ostia) malte und von dem die Familie Scotti-Galanti in Mailand die prächtige Taufe Christi, die Herzogin von Melzi viele Reste anderer hervorragender Bilder besitzt. Ueberladen und bei aller Freiheit der Bewegung manierirt ist die Magieranbetung in Neapel, in der sich starke

[1] Abb. bei Venturi Gal. Crespi p. 238.

Peruzzi'sche Einflüsse verrathen. Unter den nächsten Jüngern Lionardo's wird auch Andrea Salaino genannt, von dem aber auch kein gesichertes Werk bekannt ist. Andrea del Gobbo Solario (1460? gest. nach 1515) war schon unabhängig von Lionardo thätig und auch durch die Venezianer beeinflusst, denen er seine leuchtenden Farben verdankt. An meisterhafter Modellirung der Köpfe übertrifft er alle andern Künstler der lombardischen Schule. Von ihm kommen hauptsächlich seine Eccehomo-Bilder (Galerie Poldi, Fig. 148; Galerie zu Bergamo), dann einige Porträts (Kanzler Morone, Sammlung des Duca Scotti in Mailand) und das Altarbild der Certosa von Pavia mit der Himmelfahrt Mariae in Betracht.



Fig. 149. Luini, Madonna im Rosenhag. Brera zu Mailand. (Phot. Brogi.)

Luini.

Weitaus die bedeutendsten und anziehendsten Meister der lionardesken Schule sind aber Bernardino Luini[1] (1470? bezw. 1475 bis nach 1529 bezw. 1533[2]) und Gaudenzio Ferrari (1471? nach Andern 1484, bis nach 1546). Luini war schon in der alten lombardischen Schule (durch Foppa oder Borgognone?) gebildet, als Lionardo erschien und sich seiner bemächtigte, bis zu dem Grade, dass manche Werke Luini's, wie die Enthauptung des Johannes in den Uffizien, Lionardo zugelegt wurden; gewiss mögen manche seiner Studien von dem Meister in seinen grossen Compositionen verwerthet worden sein. Was Luini auszeichnet, ist die Innigkeit seiner

[1] Vgl. zu Luini: Förster Gesch. der ital. Kunst V (Lpz. 1878) 454 ff. — Lafenestre Maîtres anciens (Par. 1882) p. 35—78. — Brun in Dohme's Kunst u. Künstler VII[3], Nr. 61. Ders. im Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1880. — R. Rahn Kunst- u. Wanderstudien in der Schweiz (Wien 1883) S. 220 bis 245. — Beltrami B. Luini e la Pelucca (Arch. stor. dell' arte VIII [1895] 5). — E. Müntz Léonard de Vinci p. 672 ss. — Pierre Gauthiez Notes sur Bernardino Luini (Gaz. des Beaux-Arts 1889, No. 2, p. 89 ss.; 1900, No. 1, p. 25 ss; 1903, No. 2, p. 189 ss.); jetzt als Monographie in der Sammlung ‚Les Grands Artistes' (Paris o. J., Laurens), aber ohne Quellenangaben.

[2] Nach einer von Motta mitgetheilten (Boll. stor. della Svizzera ital. 1901, p. 109 bis 119) glaubwürdigen Urkunde ist Luini vor dem 1. Juli 1532 gestorben, während andere, weniger sichere Zeugnisse ihn noch bis 1547 am Leben sein lassen.

Köpfe, aus denen eine unzerstörbare Jugendseligkeit spricht, ein vollendetes Schönheitsempfinden, Frische und Naivetät in der Auffassung und ein köstliches Colorit. Zahlreiche Tafelbilder (Brera, Galerie Poldi in Mailand, Galerie zu Bergamo, Altarbilder in Magianico bei Lecco, in Legnano, im Dom zu Como u. s. f.), allen voran die Madonna im Rosenhag (Brera; Fig. 149) und die berückenden Liebreiz athmende Vermählung der hl. Katharina (Galerie Poldi; Fig. 150), bezeugen das. In viel höherem Grade spricht er zu uns aus seinen herrlichen Fresken (Monastero Maggiore in Mailand; die thronende Madonna mit Antonius und Barbara in der Brera [1521; Fig. 151]; Dornenkrönung des Herrn in der Ambrosiana). Während seine Frühwerke (Beweinung Christi in S. Maria della Passione in Mailand, Passionsdarstellungen in S. Giorgio daselbst [1515], Marienleben in S. Maria della Pace, mythologische und legendarische Fresken in Casa Pelucca bei Monza) noch eine starke Befangenheit aufweisen, tritt er uns in der von letzterem Ort in die Brera-Galerie überführten Grablegung der hl. Katharina schon in seiner ganzen künstlerischen Vollendung entgegen. Die Composition weist hier neben einer Zartheit in der Auffassung eine plastische Einfachheit und einen natürlichen Rhythmus auf, die allein schon hinreichten, ihn den grossen Meistern anzureihen. Luini's Formenschatz, das verrathen uns zur Genüge auch diese Frühwerke, ist ebenso beschränkt wie sein Compositionstalent. Für epische Darstellungen, die einen linienstrengen, einheitlichen Aufbau erheischten, fehlte ihm das monumentale Empfinden und die Kraft dramatischen Ausdruckes. Auch waren ihm die harten Accente machtvoller Leidenschaften, tiefen Schmerzes und seelischer Verworfenheit ebensowenig gegeben als dem milden Fra Angelico. Er rückt alles gleichmässig in die Sphäre holdseliger Innigkeit; seine verschiedenen Herodias (London, Brera, Uffizien, Louvre) stehen an naiver Unschuld und Holdseligkeit seinen Heiligen um nichts nach. Will man ihn vollauf würdigen, so muss man ihn in seinen Wandgemälden



Fig. 150. Luini, Vermählung der hl. Katharina mit dem Christkind. Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand. (Phot. Anderson.)

in der Wallfahrtskirche zu Saronno bei Mailand, im Monastero Maggiore (S. Maurizio) zu Mailand und in S. Maria degli Angeli zu Lugano studiren. Die kleine Kirche der Madonna zu Saronno ist neben der Madonna di Campagna zu Piacenza (1511) vielleicht das köstlichste Beispiel dessen, was die gute Renaissance in der Vereinigung der Architektur und Malerei, abgesehen von den grossen Denkmälern der Hauptstädte, zu schaffen wusste. Beide sind im Geist und Stile Bramante's gebaut, das Santuario della Beata Vergine zu Saronno seit 1498, dann durch Luini 1523—1526 im Chor ausgemalt, während Gaudenzio Ferrari 1534—1535 die Kuppel mit einem entzückenden Engelconcert schmückte: die ganze kleine Kirche ein Ensemble von so köstlicher Schönheit, dass man sich schwer von ihm losreisst[1]. Unter seinen grossen Historienbildern hier, Vermählung Mariens (Fig. 153), Anbetung der Magier, Darbringung im Tempel, Christus im Tempel lehrend, bezaubern vorzüglich die zwei ersteren durch die vollendete Anmuth und Innigkeit der Gottesmutter; auch die Einzeldarstellungen der Sibyllen, Evangelisten, Heiligen und Kirchenväter sind reich an Typen naivster Liebenswürdigkeit, vor allem die zwei Kännchen tragenden Engel. Etwa gleichzeitig (1520—1530) mit den Schöpfungen in Saronno entstand der Freskenschmuck von S. Maurizio oder Monastero Maggiore in Mailand (erbaut 1503—1519 durch Giovan Giacomo Dolcebuono). Die stimmungsvolle Wirkung dieses in dem frischen Zierstil der Uebergangszeit von der Gothik zur Renaissance gehaltenen Raumes beruht grossentheils in den von Luini und seinen Schülern herrührenden Bildern[2]. Dem Meister selbst gehören die Darstellungen der das Kircheninnere halbirenden Altarwand an (Himmelfahrt Mariae; zwei Scenen aus dem Leben und Martyrium des hl. Mauritius; der Stifter dieses Zyklus, der exilirte Francesco Bentivoglio, mit Familie,



Fig. 151. Luini, Madonna mit S. Antonius und S. Barbara. Brera zu Mailand. (Phot.)

[1] Vgl. Malaguzzi-Valeri Il santuario di Saronno (Il Marzocco 1903, 11. Oct.).

[2] Vgl. Brun i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst XIII 41 ff.

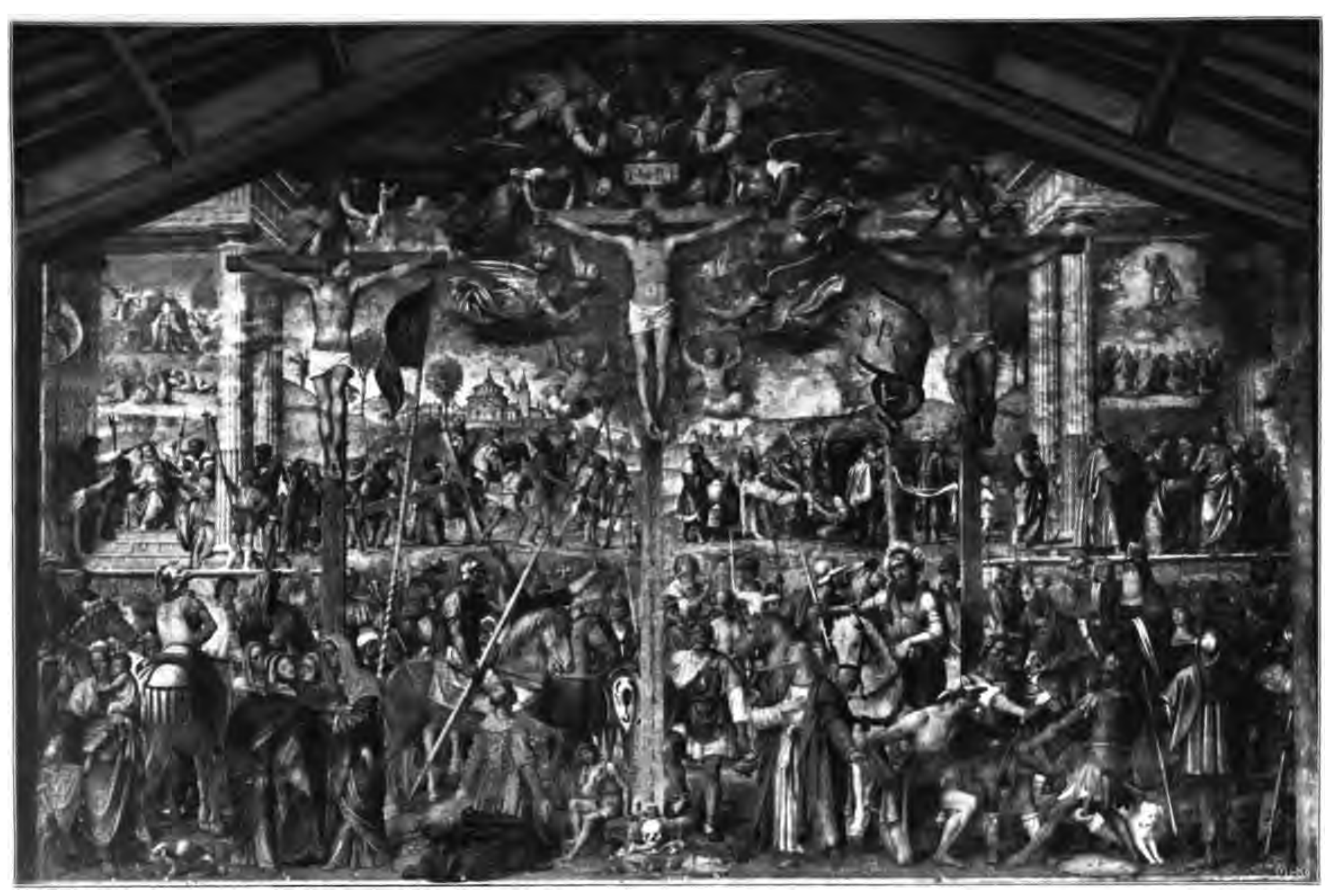


Fig. 152. **Luini, Passion.** Kirche S. Maria degli Angeli zu Lugano. (Phot. Alinari.)

(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. 2. Abth. S. 329.)



Fig. 153. Luini, Vermählung Mariae. Wallfahrtskirche zu Saronno. (Phot. Anderson.)

von Heiligen geleitet; weibliche Heilige zu Seiten eines Tabernakels und des Herrn im Elend). Zeigt uns das unorganische Nebeneinander dieser verschiedenartigen Motive eine auch in der Passion in Lugano uns begegnende typische Schwäche des Künstlers, so weiss er doch wieder durch eine Fülle von Schönheit im Einzelnen zu entschädigen, wie durch die aus einer Nische unterhalb der weiblichen Heiligen vortretenden amorettenartigen Engelchen, die Kerzen tragen. In einer Seitenkapelle aber hat er an einer Geisselung des Herrn und einer Enthauptung der hl. Katharina (nach Bandello die 1526 enthauptete Gräfin Bianca von Challant) das glühendste Colorit entfaltet, das uns nur noch in Lugano begegnet. Hier, wo auch andere Fresken des Meisters sich befinden (Abendmahl, Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes), bildet die grosse Passion in S. Maria degli Angeli (Fig. 152) Luini's Hauptwerk [1]. An demselben tadelt man den weichlich-theatralischen Zug und die Gestalten, die zwar edel, aber ‚meist ohne Geschichte‘ seien, wie denn Jakob Burckhardt Luini überhaupt vorgeworfen hat, dass von der grossartig strengen Composition Lionardo's Nichts auf ihn übergegangen sei. Aber auch der Verfasser des ‚Cicerone‘ muss zugeben, dass der dem sterbenden Herrn sein Gelübde machende Johannes allein des Aufsuchens werth ist. Springer erinnert, gewiss treffend, an die Verwandtschaft dieser Passion mit der breiten Schilderung, welche dieser Gegenstand in unserer deutschen Kunst genossen hat. Unverkennbar verräth sich nicht nur in dem pathetischen Ton und in der Anhäufung von Figuren und Scenen in dieser grossartigen Passionsdarstellung, sondern vor allem in den unterhalb derselben in den Bogenzwickeln angebrachten Propheten und Schrifttexten die Provenienz dieser Auffassung des Motivs, das religiöse Mysterienspiel [2]. Aehnliche Zusammenhänge mit dem

[1] Vgl. die Litteratur hierüber Gaz. des Beaux-Arts 1900, I 234; ausserdem Jacobsen Pitture della scuola lombarda nella chiesa di S. Maria degli Angioli a Lugano (L'Arte V 156—160). Brun i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst XIV 113 ff. Ueber die neuerliche Gefährdung und den Erhaltungszustand der Bilder: Pometta in Journal de Genève 1906, 20. März.

[2] Die prophetischen Texte stehen in einem engen Zusammenhang mit den einzelnen Episoden der Hauptscenen darüber. So weist links unter der Gruppe der Frauen und Kinder

geistigen Erbe der Vergangenheit liegen zum Theil auch in Saronno vor, wo die Sibyllen das Leitmotiv zu den scenischen Darstellungen anzugeben haben.

Ferrari. Wie Luini muss Gaudenzio Ferrari hauptsächlich in seinen Freskencyklen studirt werden, von denen ausser dem Kuppelbild in Saronno die umfangreichen Werke in Varallo (S. Maria di Loreto und S. Marco vor der Stadt, insbesondere aber die Franciscaner-Wallfahrtskirche S. Maria delle Grazie am Fusse des Sacro Monte) in Betracht kommen. Auch die umliegenden Städte und Flecken — Novara, Cannobio, Santhià, Vercelli, Magianico u. s. f. — haben sich mancher Schöpfungen des fleissigen Meisters zu rühmen, der,



Fig. 154. Ferrari, Kreuzigung. Plastische Gruppe mit gemaltem Hintergrund. Monte Sacro zu Varallo. (Phot. Alinari.)

der Prophet EXA E (= Isaias; c. 53) auf die Worte hin: ‚Vere languores nostros ipse tulit‘; unter der eben in Ohnmacht sinkenden Maria Simeon: ‚Et tuam ipsius animam pertransibit gladius‘. Unter dem hochragenden Kreuzesstamm, an dessen Fuss der Todtenkopf an die alte Erbschuld und ihre unseligen Folgen, der köstliche, daneben auf einem Felsstück sitzende Johannesknabe an das Lamm erinnert, das jene Schuld hinwegnehmen soll, sind Osee und Jeremias angebracht mit den Aussprüchen: ‚O mors, ero mors tua; ero morsus tuus, o inferne‘, und ‚Quasi agnus mansuetus qui portatur ad victimam‘. Unter den Soldaten, die sich in die Kleider theilen, weissagt ‚David propheta‘: ‚Diviserunt sibi vestimenta‘; und den Hauptmann, der ganz rechts Zeugniss von der Gotteswürde des Gekreuzigten ablegt, kündigt unten Zacharias an: ‚Aspicient in eum quem confixerunt‘. Die zwei Pestheiligen zuunterst an den Pfeilern, Sebastianus und Rochus, der eine mit dem milden Lächeln, der andere mit dem melancholischen Ernst, charakterisiren diese Leidensdarstellung als ein Exvoto-Bild allergrössten Stils. Mit Recht hat Rio an die historischen Vorgänge erinnert, aus denen heraus diese Schöpfung entstanden ist, an das Wüthen der Pest in Mailand im Jahre 1529 und an die noch schlimmeren Greuel, welche die deutschen Landsknechte damals über die hilflose Stadt verbreiteten. Haben wir nicht in den verwegenen Schergen der Luganeser Passion echte Landsknechtstypen vor uns?

zwischen Lionardo und Perugino, Raffael und Correggio und vielen andern Einflüssen schwankend, es nie zu einem einheitlichen Stile gebracht, aber doch so vieles geschaffen hat, aus welchem wahrer Seelenadel, kräftiges und gesundes Leben spricht. Die träumerische Innigkeit bei Luini ist hier einem gesteigerten Empfindungsleben gewichen, das aber manchmal hart an Sentimentalität streift oder an declamatorisches Pathos. In seine oft sehr überladenen, aber doch einer gewissen Breite der Behandlung nicht entbehrenden Darstellungen mischt sich schon ein stark realistischer Einschlag. Seine Empfindungsscala ist viel reicher und kräftiger als die Luini's, es fehlt ihr aber häufig genug dessen Tiefe und ungesuchte Natürlichkeit. Wo er aber die verschiedenen Accente seiner künstlerischen Individualität zu einer einheitlich harmonischen Schöpfung zusammenzufassen im stande war, wie in der herrlichen Kreuztragung in Cannobio, in der Taufe Christi in S. Maria presso S. Celso in Mailand, in einer Vermählung der hl. Katharina in Varallo, im letzten Abendmahl in S. Maria della Passione zu Mailand, da kommt sein starkes Talent zu voller Wirkung. Schon Lomazzo meinte: ‚wer die Wandmalereien (es sind die bei der Kreuzigung in der 38. Kapelle auf dem Sacro Monte zu Varallo gemeint [Fig. 154], wo, links am Ausgange, Gaudenzio Ferrari ca. 1524 sein eigenes Bildniss, den Pilger mit rothen Haaren, gemalt hat) nicht gesehen, habe keinen Begriff davon, worin die Vortrefflichkeit der Malerei bestehe'; und Rio steht nicht an, zu behaupten: ‚das grosse Mysterium des Kreuzes sei niemals vollendeter und mit so wahrer Empfindungswärme dargestellt worden' [1].

III.

Der Mittelpunkt der Renaissancebewegung nach Rom verlegt. Das Zeitalter Julius' II: Kampf der paganistischen und der christlichen Richtung; Sieg des vermittelnden Programms der Florentiner. Michelangelo und Raffael in der Sixtinischen Kapelle und in den Stanzen.

1.

Rom Mittelpunkt der Renaissancebewegung.

Es ist kaum mehr als ein Menschenalter, um das es sich hier handelt — streng genommen kaum mehr als fünfzehn Jahre. Aber nie hat sich für die Kunst, vielleicht für die gesammte Menschengeschichte in so kurzem Zeitraum Grösseres zusammengedrängt als in den zwanzig Jahren von 1500—1520.

Der wahre Schauplatz dieser Dinge ist zum guten, ja zum grössten Theile Rom; unter doppeltem Gesichtspunkte: durch das, was Grosses geschehen ist, und das, was sträflich unterlassen wurde.

Fast alle Hauptstädte Italiens hatten bis Ende des 15. Jahrhunderts, wenn nicht in gleichem, doch in einem ihren Verhältnissen, der Begabung ihrer Bevölkerung, der geschichtlichen Verumständung entsprechenden Masse ihren Antheil an der Entwicklung der italienischen und damit zugleich der christlichen Kunst. Das universale Genie Lionardo's hatte schon gewisser-

[1] Vgl. zu Ferrari: Gaud. Bordiga Notizie intorno alle opere di G. Ferrari. Mil. 1821. — Pianazzi-Bordiga Le opere di G. Ferrari. Mil. 1835. — Neri e Massarotti Gaud. Ferrari. Varallo 1874. — Förster Gesch. der ital. Kunst V 488—521. — Colombo Vita ed opere di Gaud. Ferrari. Torino 1881. — Arch. stor. dell' arte 1891, p. 317—327; 1892, p. 145 bis 175; 1894, p. 239—261. — Pauli Der Heiligenberg bei Varallo und Gaudenzio Ferrari (Zeitschr. f. bild. Kunst, Neue Folge VIII [1897] 238 ff.). — Halsey Gaudenzio Ferrari (Great Masters in Painting and Sculpture). Lond. 1903. — Ravagli Per gli affreschi di Gaudenzio Ferrari nel Santuario di Saronno (Erudizione e Belle Arti, Nuova Ser. I [1904] 94).

massen das Facit aus dieser ganzen kunstgeschichtlichen Entwicklung gezogen, die localen Auffassungen verschmolzen und zu höherer Einheit umgebildet, der Kunst aller kommenden Jahrhunderte den Weg gewiesen. Aber wenn seine Thätigkeit die bildende Kunst überhaupt erst auf das rechte Verhältniss zur Natur nicht allein, sondern auch zur wissenschaftlichen Erkenntniss derselben zu setzen ausging, so blieb doch noch ein grosses, ja vielleicht das grösste Problem zu lösen. Es handelte sich darum, festzustellen, ob der bisherige Inhalt der christlichen Vorstellungswelt und damit der durch diese bedingten christlichen Kunst noch in einem organischen Verhältnisse zu den neuen geistigen Mächten stehe, so wie Renaissance und Humanismus sie bereits gezeitigt und wie sie in ihrer ganzen kommenden Fülle und Bedeutung sich um die Wende des Jahrhunderts bereits ahnen und von weitem fühlen liessen. Gab es noch ein solches Verhältniss, oder, wenn es verschoben war, gab es einen Weg, dasselbe wieder herzustellen und damit der Menschheit jene Einheit des Erkennens und Wollens zu wahren, welche das Jahr 1517 gebrochen hat?



Fig. 155. Bildniss Julius' II im Palazzo Bruschi zu Corneto.

Das Zeitalter Julius' II.

Ich bin weit entfernt, zu behaupten, dass Julius II eine volle und klare Erkenntniss der ganzen Lage und dessen, was er selbst aus ihr zu machen berufen war, gehabt hätte. Das war sicher so wenig der Fall, als es bei Karl dem Grossen der Fall war, als er am Weihnachtsabend 800 das abendländische Kaiserthum erneuerte. Mehr als ein unbestimmtes divinatorisches Ahnen der neuen Ordnung der Dinge, welche er damit begründete, konnte auch dieser grosse Kaiser nicht haben. In Julius II wohnte ein gutes Stück von solch einem Weltkaiser — der venezianische Botschafter Trevisano konnte mit Recht von ihm sagen: *‚il papa vuol essere il signore e maestro del giuoco del mondo‘* [1]. Aber hier war es nicht gemeine Herrschsucht, welche solche Ideen eingab. Wenn Julius II seiner Nation, zuerst von Allen, den Feld-

[1] Albèri Relazioni III 33, zum 1. April 1510.

spruch *,fuori i barbari'* gab und damit den Gedanken der italienischen Unabhängigkeit in die geschichtliche Entwicklung seines Vaterlandes hineinwarf, so gingen seine Absichten noch höher. Die Zeiten waren vorüber, wo noch ein verständiger Politiker den Phantasien nachhängen konnte, in denen sich die Curialisten in dem Jahrhundert zwischen Innocenz IV und Johannes XXII wiegten, und wenn solche Träume auch später noch, wie Jakob I gegenüber auftauchten, so wusste doch Jedermann, dass es sich nur um antiquarische Reminiscenzen handelte. Für Julius lagen die Dinge anders. Sein *,giuoco del mondo'* ging doch nicht in einer realistischen Politik auf, wie diejenige Frankreichs oder Spaniens. Es musste ihm klar sein, dass der Katholicismus auf einem Punkte angelangt sei, wo, wenn er sich halten sollte, die höchste Anspannung der geistigen und idealen Kräfte gefordert wurde. Nach den unseligen Tagen Alexanders VI war es doppelt nothwendig, der Welt ein frisches, grosses Bild des religiösen Princips vorzuführen und vorab die sich in Italien bekämpfenden Richtungen zu einer höhern Einheit zu verschmelzen.

Es konnte dies auf eine doppelte Weise geschehen. Auf der einen Seite konnte die Litteratur, auf der andern Seite die bildende Kunst zu diesem Zwecke in Anspruch genommen werden.

Hier tritt uns die beachtenswerthe Thatsache entgegen, dass sowol die schöne als die wissenschaftliche Litteratur weit hinter der bildenden Kunst zurückbleibt und im Zeitalter Julius' II nicht geeignet oder bereit war, den etwa von ihr erwarteten Dienst zu leisten.

Warum blieb die schöne Litteratur Italiens um 1500 so weit hinter der bildenden Kunst, warum fehlte es ihr an grosser Leidenschaft, an Vertiefung und Intensität des lyrischen Empfindens ebenso wie an tragischer Grösse? Diese Frage drängt sich um so mehr auf, als es der Zeit nicht an tragischen Ereignissen gebrach, welche die poetische Thätigkeit hätten anregen und inspiriren können. E. Müntz (II 67) glaubt sie damit sofort und leicht beantworten zu können, dass die italienische Sprache mit Dante und Petrarca bereits eine solche Höhe erreicht hatte, dass es den Schriftstellern des 16. Jahrhunderts nicht mehr möglich schien, sie zu übertreffen. Er sieht einen weitern Grund in dem stärkern Einfluss, welchen die römische Antike auf die Welt der Schriftsteller gewonnen habe, indem die Humanisten sich vorwaltend der lateinischen Sprache bedienten, und vor allem auch in dem Umstande, dass die meistens aus dem Schoosse des einfachen Volkes hervorgegangenen Künstler länger und besser als die Gelehrten den alten Ueberlieferungen naiver Frömmigkeit und den Eingebungen der Religion treu blieben. Neuestens hat Thode[1] seine Ansicht über diese Frage dahin formulirt, dass die dichterische Phantasie, in Dante und Petrarca auf einem Höhepunkt des Schaffens angelangt, sich vom christlichen Geist, dessen Vorstellungen die Möglichkeit vollendeter Gestaltung nicht darboten, ab- und dem Vorstellungskreis des Alterthums zugewandt habe. Aus dieser fremden und für künstlerische Verarbeitung unfruchtbaren Anleihe ergab sich nach Thode ein lügnerisches Spiel mit leblosen Gestalten und inhaltslosen, pathetisch grosssprecherischen Formen; der Zusammenhang mit der ewig frischen Volksseele ging darob endgültig verloren, was äusserlich schon im Gebrauch einer todten Sprache zu Tage trat. Diese Gründe sind sicher beachtenswerth; aber vielleicht dürfte es geboten sein, sie durch die Erwägung einer schwerwiegenden Thatsache zu vervoll-

[1] Michelangelo I 21.

ständigen bezw. zu ergänzen. Als diese Thatsache wird wol die Erscheinung zu bezeichnen sein, dass schon seit Anfang des 15. Jahrhunderts ein tiefer Riss durch die Litteratur und Wissenschaft Italiens hindurch geht; dass das Zerwürfniss, welches die paganistische von der christlichen Auffassung trennt, ein sehr tief gehender war, weite Kreise ergriffen hatte und sich in tausend kleinen Gefechten, Conflicten, Zänkereien widerlichsten Charakters aussprach. Das war nicht die geistige und gesellschaftliche Verfassung, aus welcher heraus ein grosses poetisches Kunstwerk sich erheben konnte. Anderseits war die wissenschaftliche Bewegung noch kaum über das Stadium der Anfänge hinausgekommen. Man fing an das Abc zu lallen, welches das Erwachen historischen und naturwissenschaftlichen Erkennens wiedergab. Dass Lionardo darüber hinaus seinen Zeitgenossen vorausgeeilt, kam nicht in Betracht, da er sein Geheimniss für sich bewahrte. Von der Seite der Wissenschaft war also auch noch keine befriedigende Lösung zu hoffen. Nur die bildende Kunst schien im stande, das zu verwirklichen, was dem Papste vorschwebte. So wandte er sich ihr ganz zu, entschlossen, die besten und edelsten Kräfte derselben in Dienst zu nehmen, um in der Hauptstadt der Christenheit aller Welt ein weithin wirkendes, alle übrigen Schöpfungen des Menschengeistes überragendes Werk zu schaffen, welches die centrale Bedeutung Roms herausstellen und die wankende Einheit der Geister wieder befestigen sollte. Byzanz besass in seiner Hagia Sophia solch ein in weite Länder hinaus wirkendes Kunstwerk: auch Venedig mit seinem Marcusdom musste in Betracht kommen, wenn die Frage aufgeworfen wurde, wie und inwieweit politische Machstellung und socialer Einfluss durch die Pracht und ergreifende Majestät mächtiger Kunstschöpfungen gemehrt und gesichert werden können. Wer heute noch den Concordientempel Girgenti's, die Tempel von Paestum aufsucht, wird sich keinen Augenblick des Eindrucks erwehren, welch gewaltige Mittel zur Befestigung griechischer Geistesherrschaft diese religiösen Denkmäler gewesen sind. Beobachtungen dieser Art trieben Julius II darauf, den Gedanken Nikolaus' V wieder aufzunehmen und in dem Neubau von S. Peter und dem künstlerischen Schmuck der vaticanischen Papstresidenz der Welt ein neues, nie gesehenes Abbild der katholischen Einheit und zugleich eine Darlegung der Führung der Völker auf Christus hin und der Leitung derselben durch das Pontificat zu geben. Julius II selbst schwebte die Idee seiner Mission als Führer des auserwählten Volkes des neuen Bundes, so wie es Moses für den alten gewesen, stets vor: sie beherrschte den Plan der von ihm bestellten ,Sepoltura', und es war Michelangelo wenigstens gegönnt, diesen Gedanken in Marmor zu verwirklichen und ihn als letzte Erinnerung an diese grosse, echte Reformidee der Nachwelt zu überliefern.

Vielleicht gibt es in der gesammten Kunstgeschichte kein zweites Beispiel dafür, wie den höchsten und grössten Absichten eines genialen Herrschers durch ein günstiges Geschick die geeigneten Kräfte zugeführt wurden. Sieht man von Lionardo ab, so konnte der Papst über die grössten Künstler seiner Zeit, ja der gesammten Renaissance, man kann auch ruhig sagen, der ganzen neuern Zeit verfügen. Er legte die Hand auf Bramante, den Fürsten der Architekten, auf Michelangelo und Raffael, die Beide das Beste, was sie geschaffen, unter seinem Pontificate hervorbrachten.

Julius II ward am 1. November 1503, nach der kurzen Regierung Pius' III (Francesco Piccolomini, 22. September bis 18. October), zum Papste gewählt, in dem kürzesten aller Conclaven, da sich seine Wahl von selbst auf-

drängte. Aber schon ehe er die Tiara trug, waren zwei seiner künftigen Feldherren auf dem Gebiete der Kunst in Rom erschienen: Michelangelo, den wir 1496 bis 1500 in Rom treffen, und Bramante, der 1500 seinen Einzug dort hielt. Im Sommer 1508 wahrscheinlich trifft der König der Maler, Raffael, ein.

Ueber Bramante haben wir in dem Abschnitt zu sprechen, welcher der Baukunst der Hochrenaissance und speciell dem Petrusdom gewidmet ist. Hier seien, zur Orientirung des Lesers, nur die Daten verzeichnet, welche die Etappen zu den Werken Michelangelo's und Raffaels bezeichnen. Bramante's erstes in Rom ausgeführtes Werk (1500) ist der Tempietto auf S. Pietro in Montorio, dann folgt der Porticus della Pace (1503); 1505 fällt die Entscheidung, welche die Niederlegung der alten Peterskirche und den Neubau derselben nach Bramante's Plänen verfügt, zu welchem am 18. April 1506 der Grundstein gelegt wird. Zugleich wurde der Neubau des vaticanischen Palastes ins Auge gefasst, dessen gänzlichen Umbau Bramante plante. Der Tod Julius' II unterbrach diese Arbeiten, doch waren dieselben schon zu dessen Lebzeiten mächtig gefördert worden. Bramante gehört noch der Entwurf zu dem Cortile di S. Damaso an, welchen Raffael später ausgeführt hat; der grosse Architekt erweiterte auch das Belvedere, welches er mit dem alten Palatium verband und in welchem nun die Sammlung antiker Sculpturwerke angelegt wurde. Schon als Cardinal hatte der spätere Papst das Glück, die kostbare Apollostatue zu gewinnen, die er jetzt aus den Gärten von S. Pietro in Vincoli hierher bringen liess; dazu kamen die Venus Felix und die Gruppe der Ringer, vor allem die 1506, am 14. Januar, in den Ruinen der sogen. Titusthermen aufgedeckte Laokoongruppe, die dann sowol für die Schöpfungen Michelangelo's in der Sixtina (Bestrafung Amans) als für diejenigen Raffaels (Kopf Homers im Parnass) Vorbilder lieferte.

Das war, in kurzen Zügen gezeichnet, die Situation des Vatican, als die grossen Meister der Malerei an ihre Aufgaben gingen. Wir haben, ehe wir auf diese eingehen, den Entwicklungsgang und das bis dahin von ihnen Geschaffene zu betrachten. Fangen wir mit Michelangelo an.

2.

Michelangelo und die Sixtinische Kapelle.

Michelangelo's Jugendwerke.

Michelangelo, oder, wie er sich schrieb, Michelagnolo [1], entstammte einer guten Familie im Casentino, deren Ursprung man später auf die Canossa zurückgeführt hat. Sein Vater war Lodovico, Sohn des Lionardo Buonarroti Simoni, seine Mutter Francesca di Neri, welche Jenem am 6. März 1475

[1] Von den beiden Hauptquellen für Michelangelo's Leben ist die erste die Vita, mit der Vasari die erste Ausgabe seiner Vite beschloss (1550) und die er 1568 in der zweiten Ausgabe vielfach erweiterte und verbesserte, wobei er die zweite inzwischen erschienene Hauptquelle, die Vita Michelangelo's von Ascanio Condivi (1553), benutzte. Vasari's Leben ist in der Ed. Milanesi-Sansoni abgedruckt VII 135—404; Condivi's Vita (Vita di Michelangelo B. raccolta per Ascanio Condivi de la Ripa Transone, bei Antonio Blado, 16. Juli 1553) ist mit den schätzbaren Noten der Gori und Marietti Pisa 1746 und 1823 neu gedruckt worden; bequeme Taschenausgabe in Michelangelo's ‚Rime e Lettere', Fir., Barbèra, 1858; deutsche Uebers. von Pemsel (München 1898), von Valdek (Quellenschr. zur Kunstgesch. VI, Wien 1873). — K. Frey Le Vite di Michelangelo B. Berl. 1887. — Etwas höher hinauf, jedenfalls vor die Entstehung des Jüngsten Gerichtes, führen uns Paolo Giovio's Notizen in dessen ‚Dialogus de viris litteris illustribus' (um 1527 begonnen; ed. von Tiraboschi Storia della lett ital. IX [Modena 1781], App. 291). — — Briefe und Urkunden. Erste Sammlung durch Bottari: Raccolta di lettere sulla pittura, Roma 1754; ed. Tirozzi,

in Caprese, nicht weit von der durch Francesco d'Assisi berühmt gewordenen Vernia, den Knaben gebar, der, nach der Uebersiedelung der Familie nach Settignano, bei der Frau eines Steinhauers seine erste Erziehung fand. Das

Mil. 1822. — Gaye Carteggio II u. III. — Daelli Carte Michelangelesche inedite. Mil. 1846. — Guasti zu den Rime (s. unten). — Gaetano Milanesi Le lettere di Michelangelo B. Fir. 1875. (495 Briefe aus der Casa Buonarroti.) Ders. Les correspondants de Michel-Ange I: Sebastiano del Piombo. Publié par Milanesi, texte italien avec traduct. franç. de A. Le Pileur. Par. 1890. (Bibl. internat. de l'Art.) — Aurelio Gotti Vita di Michelangelo B. con l'aiuto di nuovi documenti. Fir. 1876. — Das Familienarchiv B. (jetzt in der Laurenziana), ca. 600 Nummern, ist noch immer nicht edirt; ein Theil bei K. Frey Sammlung ausgewählter Briefe von Michelangelo B., Berl. 1899, und bei C. Pini La scrittura di artisti ital. Zu den Familienpapieren s. Kunstchronik VIII 707. — Die auf die Sixtinische Kapelle bezüglichen Documente, darunter auch eine Anzahl noch nicht veröffentlichter Briefe Michelangelo's aus der Samml. Harry Hertz, theilt Pogatscher im Anhang zu Steinmann's ‚Sixt. Kapelle' Bd. II mit. Andere noch unpublicirte Briefe und Documente legen Steinmann u. Pogatscher vor (Documente u. Forschungen zu Michelangelo) im Repert. f. Kunstw. 1906/07, Nr. 5 u. 6. Zur Datirung der Correspondenz aus den Jahren 1511 u. 1512 vgl. Mart. Spahn ebd. Nr. 4. — — Gedichte Michelangelo's. Rime di Michelangelo B. raccolte da Michelangelo suo nipote. Fir., Giunti, 1623. Con una lez. di Benedetto Varchi, Fir. 1726, Roma 1808, ibid. (Conna) 1817, Mil. 1821. Col. com. di G. Biagioli, Par. 1821; Fir., Barbèra, 1858 (prec. dalla vita dell'autore scr. da Asc. Condivi); 1860. — Le Rime di Michelangelo cavate dagli autografi e pubbl. da C. Guasti. Fir. 1863 (Hauptausg.). — Deutsche Uebers. von Harrys, Hann. 1868; von Grasberger, Bremen 1872; von Sophie Hasenclever (mit ital. Text), Lpz. 1875; von W. R. Tornow, herausgeg. von G. Thouret. Berl. 1896; herausgeg. mit krit. Apparat von K. Frey, Berl. 1897. Dazu Steinmann i. d. Allg. Ztg. 1898, Beil. 192 u. 193. — W. Lang Die Gedichte Michelangelo's (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. 1892, S. 411). Ders. Michelangelo als Dichter. Stuttg. 1861. — — Handzeichnungen. H. Robinson A Critical Account of the Drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries. (Oxford) 1870. — Veraltetes Verzeichniss der Stiche bei Heinecken Nachrichten von Künstlern u. s. w. Lpz. 1768. — F. v. Marcuard Die Zeichnungen Michelangelo's im Museum Teyler zu Haarlem. München 1901. Dazu Steinmann i. d. Allg. Ztg. 1901, Beil. 81. 113. 114. — Album Michelangiolesco dei disegni originali, Fir. 1875, eine ziemlich unvollständige Sammlung der in den Uffizien und der Casa Buonarroti aufbewahrten Zeichnungen; verzeichnet sind die an ersterem Ort damals bekannten bei Nerino Ferri Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni (Roma 1890) 38 ff. — Seither sind in den Uffizien eine Anzahl weiterer Zeichnungen als michelangelesk entdeckt und veröffentlicht worden von Nerino Ferri und E. Jacobsen, zuerst in Miscell. d'Arte I (Fir. 1903) 73 ff. und Riv. d'Arte II (Fir. 1904) 25 ff.; gesondert dann von Brogi: Disegni di Michelangelo recentemente scoperti nella R. Galleria degli Uffizi, Fir. 1903. Dazu Gronau i. d. Kunstchronik XIV 489 ff. und Jacobsen ebd. S. 512 ff. Vollständig in Leipzig: Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien von Florenz, von E. Jacobsen und N. Ferri (1905). — Den besten, wissenschaftlich zuverlässigsten Ueberblick über Michelangelo's Zeichnungen gewährt jetzt das wichtige Werk von Berenson The Drawings of the Florentine Painters I (Lond. 1903) 167 ff.; II 76 ff. Die auf die Sixt. Kapelle bezüglichen Zeichnungen hat Steinmann im Anhang I des zweiten Bandes zusammengestellt und theilweise veröffentlicht. — — Verzeichniss von Michelangelo's Werken bei Gotti l. c. II 163 (gering). — Milanesi zu Vasari VII 319 f. — — Allg. Bibliographie. Passerini Bibliogr. di Michelangelo B. e gli incisori delle sue opere. Fir. 1875. (Unwissenschaftl.) — Steinmann Die jüngste Michelangelo-Litteratur (Allg. Ztg. 1907, Beil. 81. 113. 114). — — Biographien: Quatremère de Quincy Hist. de la vie et des ouvrages de Michel-Ange. Par. 1835. — John Harford Life of Michelangelo. Lond. 1858. — Herm. Grimm Leben Michelangelo's. 2 Bde. [1]Hannov. 1860 bis 1863; [5]ebd. 1875; neueste Aufl. 1900 (illustr. Prachtausg.). — Gotti Vita di Michelangelo (s. o.). Fir. 1875. — Springer Raffael und Michelangelo (in Seemanns Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit). 2 Bde. [2]Lpz. 1878; [3]ebd. 1895. Ders. Michelangelo in Rom. Lpz. 1875. — L. Witte Mich. Lpz. 1878. (Dazu Kunstchronik XIII 397.) — Woltmann u. Woermann Gesch. der Malerei II 375 f. — Montaiglon La vie de Michel-Ange (in L'œuvre et la vie de Michel-Ange, Paris, Gaz. des Beaux-Arts 1876). — Clément Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël. [4]Par. 1881. — K. Justi Michelangelo. Beiträge zur Er-

Zeichnen war frühzeitig des Kindes Leidenschaft, wofür er manchmal gestraft und in Florenz bei Meister Francesco d'Urbino zur Grammatik gezwungen wurde. Sein Kamerad Francesco Granacci (1469—1543) brachte ihn ins Atelier des Ghirlandajo (1488). Viel stärker als dieser, ihm nicht congeniale Meister haben ihn Donatello und Signorelli beeinflusst, worüber in der Darstellung der Sculptur das Weitere zu sagen ist. Mit seiner Maske des Satyr [1] zog er Lorenzo des Magnifico Aufmerksamkeit auf sich, der ihm bis zu seinem Tode (1492) ein grosser Gönner blieb. In den Gärten des Magnifico lernte er die Antike kennen, und damit war zum guten Theil die Richtung seiner künstlerischen Thätigkeit für immer bestimmt. Kurz vor dem Sturz der Medici (8. November 1494) ging er nach Bologna [2], wo er die Statue des hl. Petronius und den Engel mit dem Kandelaber am Grabmal des hl. Dominicus schuf. Auf diese und die andern plastischen Jugendwerke wird später zurückzukommen sein. 1496—1501 ist er in Rom, mit der Pietà für den Cardinal Villiers de la Groslaie beschäftigt; zwischen 1501 und 1503 arbeitet er wieder in Florenz an dem David, 1505 an dem Carton aus dem Pisanerkrieg (1364) mit den badenden Soldaten, dem Gegenstück zu Lionardo's Anghiari-Schlacht [3]. So wenig wie die letztere hat sich die in diesem Wettstreit von Michelangelo geschaffene Zeichnung erhalten. Es war das erste grosse malerische Werk, in welchem dem Künstler Gelegenheit gegeben war, seine bereits in der Sculptur erprobte Virtuosität in der Wiedergabe des menschlichen Körpers, seine wunderbare Kenntniss des Lebens und sein Studium der Bewegung zu zeigen. Von andern ihm zugeschriebenen Gemälden dieser Zeit werden Johannes der Täufer und die für Agnolo Doni gemalte heilige Familie in den Uffizien mit ziemlicher Sicherheit als sein Werk gelten können (Fig. 156); die bloss angelegte Madonna mit Kind, dem hl. Johannes dem Täufer und vier Engeln in der Londoner Nationalgalerie (Manchester-Madonna) ist, z. B. von Frizzoni, noch stark bestritten. Die heilige Familie zeigt in ihrer geschlossenen Gruppenbildung wol den Einfluss Fra Bartolommeo's, während das coloristische Element gänzlich zurücktritt und auch keine Ahnung von jenen Geheimnissen der Luftperspective vorhanden ist, welche die grosse Kunst Lionardo's aus-

---

klärung der Werke und des Menschen. Lpz. 1899. — Ders. Michelangelo. Lpz. 1900. — Thode Michelangelo und das Ende der Renaissance. I Berl. 1902; II ebd. 1903. Vgl. dazu Kallab in Wickhoffs Kunstgesch. Anzeigen I (1904) 2—11. — K. Frey Michelangelo. Zur Chronologie seiner röm. Thätigkeit (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. 1895, S. 91 bis 103). Ders. Zu Michelangelo B. (Allg. Ztg. 1904, Beil. 276. 277 [der sitzende Knabe in S. Petersburg]). — Portheim im Repert. f. Kunstw. XII 140. — Steinmann Ein Selbstbekenntniss Michelangelo's (Allg. Ztg. 1899, Beil. 179). Ders. Wohnung und Werkstatt Michelangelo's in Rom (Deutsche Rundschau 1902). Ders. Die Sixt. Kapelle II. Bd. Säcularfeier: Kunstchronik X 288. 675. 807; XI 140; vgl. XI 235. — Heath Wilson Life and Works of Michelangelo B. Lond. 1876. — v. Scheffler Michelangelo. Altenb. 1892. — Symonds The Life of Michelangelo. Lond. 1893. Müntz Renaissance II 371 s. 467 s. Ders. in Revue des Deux Mondes 1892, 15. Dec. Ders. in Athenaeum, Lond. 1892—1893. — Kl'aczko Causeries florentines. Dante e Michel-Ange. Par. 1880. Ders. Jules II. Par. 1898. — Wölfflin Die Jugendwerke des Michelangelo. München 1891. — Strzygowski Zu Michelangelo's Jugendentwicklung (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. 1891, S. 207). — Levi La mente di Michelangelo. Mil. 1883. — Gatti La scuola di Michelangelo e la scuola dei Caracci. Bologna 1888. — Corr. Ricci Michel-Ange. Par. 1902. — Romain Rolland Michel-Ange. Par. 1906. — Gower Michelangelo. Budapest 1903. — Fr. Knapp Michelangelo. Des Meisters Werke. Stuttg. 1906.

[1] Abgeb. bei Müntz III 80.

[2] Ueber den Zeitpunkt und die Umstände dieses Wegzugs vgl. den gleichzeitigen Bericht in Riv. d'Arte IV (1906) 33.

[3] Kunstchronik XIII 477.

zeichnet, wenngleich gerade dieses Meisters ‚Hl. Anna' Michelangelo zu der unnatürlich concentrirten plastischen Fülle veranlasst haben dürfte.

Michelangelo in Rom.

Die Uebersiedlung nach Rom und der Eintritt in den Dienst Julius' II (1505) war die erste grosse Wendung in den Geschicken Michelangelo's. Kann man sagen, dass damit eine Veränderung seiner Auffassung und seines Stiles verbunden war, dass also nicht bloss chronologisch, sondern auch kunstgeschichtlich die römische von der florentinischen Periode des Meisters zu unterscheiden ist? Müntz (III 374) verneint es, und insofern gewiss mit Recht, als die Einheitlichkeit seiner Auffassung und seiner Formengebung durch diese Veränderung seines Aufenthaltes nicht unterbrochen wird und als, in einem höhern Grade als irgend ein anderer Meister der Renaissance, sein



Fig. 156. Michelangelo, Die heilige Familie. Uffizien zu Florenz. (Phot. Anderson.)

Genius sich dem Einflusse jedes andern gegenüber ablehnend verhält. Er ist nur sich selbst gleich, und er muss das sehr gut selbst empfunden haben, als er den Ausspruch wagte: Raffael habe seine Ueberlegenheit nicht sowol der Natur (seiner Begabung) als seinem anhaltenden Studium verdankt. Freilich, soweit darf man, wie E. Müntz bemerkt, nicht gehen, dass man nun mit Klaczko und Wölfflin jeden Einfluss der Vorgänger auf Buonarroti leugnet und Diesen ganz ausser Zusammenhang mit seinen Zeitgenossen setzt. Insofern kann man aber einen Unterschied in der schöpferischen Richtung der florentinischen und der römischen Epoche in Michelangelo's Leben feststellen, als in letzterer die religiösen Ideen die Oberhand gewinnen und der Inhalt von Michelangelo's Werken ein vorwaltend religiöser wird; man hat nur die drei Hauptwerke zu nennen, welche er in Rom schuf,

um diesen Satz zu belegen — die Decke der Sistina, das Jüngste Gericht und den Moses.

Von Letzterem haben wir weiter unten zu sprechen; gehen wir zunächst zu der Schöpfung über, welche Michelangelo's Ruhm als religiösen Malers vor allem begründete und das bedeutendste Denkmal seiner Thätigkeit nach dieser Richtung darstellt.

Sixtinische Kapelle.

Die Sixtinische Kapelle[1] wurde an Stelle der von Nikolaus III herrührenden (1278) päpstlichen Palastkapelle, wie wir jetzt durch die Forschungen von Müntz wissen[2], durch Giovannino de' Dolci (Iohannes de Dulcibus, gest. ca. 1485) 1473—1481 unter Sixtus IV, der ihr den Namen gab, erbaut. Ein hochragender, oblonger Bau, als Kapellenraum 40 *m* lang, 13,6 *m* breit und 26 *m* hoch, trug sie ursprünglich, entsprechend dem stürmischen Zug jener Tage, den Doppelcharakter eines Gotteshauses und einer Trutzfeste. Es ist nicht das erste Beispiel einer befestigten Kirchenanlage, die sich im Norden, diesseits der Alpen, bis ins früheste Mittelalter hinauf verfolgen lässt (vgl. II 1, 126); es ist auch nicht das einzige in Italien, wie uns die Wallfahrtskirche von Loreto beweist, wohl aber eines der letzten. Der trutzig finstere, Lichtöffnungen erst in beträchtlicher Höhe zeigende Bau umschliesst im hohen Untergeschoss kellerartige Räume, in denen wir die Wohnung für den Caeremonienmeister und für die Sänger zu suchen haben; unter dem Dache die Kasernenräume für die Mannschaft, für die ein mit Zinnenkranz versehener Wehrgang rings um das Gebäude angebracht war. Auch im Innern der Kapelle weist die Architektur denselben nüchternen, schmucklosen Charakter auf; sie ist oben mit einem Tonnengewölbe gedeckt, an dessen breite Fläche sich die Wände mit Spitzbogen und Lunetten anschliessen. Die künstlerische Wirkung ist hier einzig durch die Schwesterkünste erzielt. Aber auch die Sculptur war entsprechend der einfachen architektonischen Gliederung nur sehr discret vertreten. Sie beschränkte sich ausschliesslich auf die ornamentale Behandlung der von sieben Marmorcandelabern überragten Cancellata und der Sängerbühne. Der fast unerschöpfliche Reichthum dieser zum Theil der Antike nachgebildeten Zierformen, die frische und gewandte Art ihrer Ausführung, welche grossentheils noch an die Formensprache der Frührenaissance sich hält, jedoch mit Annäherung an die Hochrenaissance, weisen auf hervorragende Meister hin, die Steinmann in Mino da Fiesole, Giovanni Dalmata und einem unbekannten

[1] Zur Speciallitteratur: Warnecke i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst, Neue Folge II 300. — Wölfflin im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XIII 264 (Entwurf zur Sixt. Kapelle). Ders. Die klassische Kunst S. 54 ff. — Steinmann im Repert. f. Kunstw. XVII 175 (Jeremias). Ders. i. d. Allg. Ztg. 1897, Beil. 125. 126. — Klaczko in Revue des Deux Mondes CXXXVIII (1896) 759. — J. P. Richter i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst X 168 (Schöpfung betr.) — Henke Die Menschen Michelangelo's. 1871; vgl. Deutsche Rundschau 1875, Nov. — Ders. im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. 1886, S. 82. 140. — Hettner Italienische Studien S. 247. — C. Brun Christl. Kunstbl. 1895, Nr. 10. — Abschliessend ist jetzt, vor allem auch durch die trefflichen Abbildungen, das Monumentalwerk von Steinmann: Die Sixt. Kapelle. I. Bd. (München 1901): Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV. Vgl. dazu v. Fabriczy i. d. Allg. Ztg. 1902, Beil. 2 u. 3; Kraus i. d. Deutsch. Rundschau 1902, Febr.; Pastor in ‚Hochland' I (1903) 29. 267 und Gesch. der Päpste II[2] 689; Hilgers in Stimmen aus Maria-Laach LXII (1902) 320; Thode im Repert. f. Kunstw. XXV 106 f.; Groner Zur Entstehungsgeschichte der Sixt. Wandfresken (Zeitschr. f. christl. Kunst XIX [1906] 163 ff.). II. Bd. (1905): Michelangelo. Vgl. dazu Sauer i. d. Deutsch. Rundschau CXXVI (1906) 23 ff.; Uhde-Bernays i. d. Kunstchronik, N. F. XVII 241; v. Fabriczy i. d. Allg. Ztg. 1906, Beil. 175. 176; Wickhoff in d. Kunstgeschichtl. Anzeigen 1906, Nr. 2.

[2] E. Müntz Giovannino de' Dolci. Con documenti inediti. Roma 1883.

Florentiner Künstler gefunden zu haben glaubt[1]. Eine ganz besondere Zierde besitzt die Kapelle an dem durch Farbenwirkung und geschickte Musterung gleich ausgezeichneten Opus Alexandrinum ihres Bodenbelages.

Wie Cancellata und Cantoria unverkennbar die altchristliche Chorschranke mit dem Ambo nachahmen, so gehen auch, wie Steinmann richtig gefunden hat, die sieben Candelaber, die an die apokalyptischen Leuchter erinnern und zweifellos Symbole der sieben für Papstmessen vorgeschriebenen Kerzen sind, auf eine sacrale Tradition zurück. Weit offener aber liegt der Zusammenhang mit dem frühchristlichen Usus zu Tage bezüglich der Anordnung und der Wahl des Bilderschmuckes an den Wänden. Der Malerei war von vornherein die Hauptrolle zugedacht in der künstlerischen Belebung und Ausschmückung des Raumes; ihr musste sich aber auch in diesem officiellen und vorbildlichen Gotteshause die Verpflichtung aufdrängen, diese Aufgabe nur im Sinne der Tradition, nach dem Vorbilde der zahlreichen, damals noch grossentheils unberührten alten römischen Kirchen zu lösen. Wenn wir heute die Wandfresken von S. Urbano alla Caffarella (vgl. oben II 1, 62) oder die erst neuerdings freigelegten von S. Saba oder S. Maria Antiqua in Rom mit den bildnerischen Elementen der Sixtinischen Kapelle vergleichen, so können wir eine überraschende Uebereinstimmung in der allgemeinen Anordnung feststellen. Ueber der mit Teppichmustern ausgestatteten Sockelzone, für welche die von Raffael gezeichneten Arazzi bestimmt waren, zieht sich der typologische Historiencyklus hin und darüber die lange Serie der ersten Päpste. Diese Anordnung des Bildschmuckes dürfte bis zum Verfalle der christlichen Kunst in der Spätrenaissance überhaupt typisch gewesen sein, wenigstens in Italien. S. Peter wies eine ähnliche Verbindung von Historienbildern mit den Repraesentationsdarstellungen der Päpste auf, desgleichen S. Paul; an andern Orten, wie in S. Apollinare in Classe zu Ravenna, räumte man den Platz der Papstserie der localen Hierarchie ein. Es liegt dieser Zusammenstellung der tiefe Gedanke zu Grunde, die ununterbrochene Continuität der Heilsökonomie in der Menschheit anschaulich vorzuführen, in den Geschehnissen des alten und neuen Bundes die geistigen Wurzeln jener langen Ahnenreihe aufzudecken, die feierlich auf ihren jüngsten Descendenten herniedersah, wenn Papst oder Bischof zur Begehung der heiligen Geheimnisse an den Altar schritt. In noch viel innigerer Beziehung zum Wesen des Amtes und der Würde des Papstes steht der Cyklus der Historienbilder. Hier, wo uns die ganze Theologie der Leitung der Kirche in tiefsinniger Prägnanz im Bilde vor Augen tritt, können wir ebensosehr den tiefen Lehrgehalt dieser hochentwickelten Frührenaissance-Kunst wie ihren engen Anschluss an Jahrhunderte alte Traditionen bewundern.

Der Cyklus der Wandfresken.

Am 27. October 1481 übertrug Giovannino de' Dolci contractlich[2] den umbrisch-toscanischen Meistern Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Perugino die Bemalung der Kapelle (*'picturam capelle magne novae a capite altaris inferius videlicet decem istorias testamenti antiqui et novi cum cortinis inferius ad depingendum bene diligenter et fideliter*

[1] Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen XVIII 24 und Sixtinische Kapelle I 165. — v. Fabriczy fügt den beiden erstgenannten Künstlern in überzeugender Begründung noch Andrea Bregno bei (Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen XXII 224 und Allg. Zeitung 1902, Beil. 2).

[2] Der Vertrag wurde zuerst von Gnoli Arch. stor. dell' arte VI 128 ff. und zum Theil besser von Pogatscher bei Steinmann Sixt. Kapelle I 633 publicirt.

melius quo poterunt per ipsos et eorum quemlibet et familiares suos prout inceptum est'). Eine Anzahl Darstellungen war, wie aus dem Vertrag hervorgeht, zu jener Zeit schon hergestellt; Signorelli, Pinturicchio und Bartolommeo della Gatta traten erst im weiteren Verlaufe der Arbeit ein. Pier Matteo d'Amelia hatte die harmlose Aufgabe, die Gewölbedecke mit einem Sternenhimmel zu bemalen. Ausserdem lassen sich die Spuren zahlreicher Schüler und Gehülfen der Meister feststellen. Steinmann gebührt das Verdienst, in scharf eindringender, stilkritischer Analyse, unter Beiziehung des vielberufenen venezianischen Skizzenbuches, den Antheil der einzelnen Meister an dem Freskenschmuck festgestellt zu haben [1]. Mit Ausnahme der Bilder der Altarwand, die später Michelangelo's gigantischer Schöpfung weichen mussten [2], sowie der an der Eingangswand dargestellten Schlussscenen: des Kampfes des Erzengels Michael mit dem Teufel um den Leichnam des Moses (Signorelli und Bartolommeo della Gatta) und der



Fig 157. Botticelli, Aus dem Leben Mosis. Sixtinische Kapelle im Vatican. (Phot. Anderson.)

Auferstehung Christi (Ghirlandajo), die beim Einsturze des Portals unter Hadrian VI zu Grunde gingen, ist der Freskenschmuck leidlich gut, wenn auch mit erloschenen Farben, erhalten.

Die Papstbildnisse, ursprünglich dreissig an der Zahl, in ziemlich monotoner Aneinanderreihung und auch, soweit sie nicht von Botticelli herrühren, von seelenloser Liebenswürdigkeit, geben den Papstkatalog der vorconstantinischen Zeit bis einschliesslich Marcellus I. Der Historienkreis gibt je sechs Scenen aus dem Leben des Moses und des Herrn, zunächst die Beschneidung des Söhnchens von Moses durch Zippora (im Mittelgrunde der Abschied von

[1] Eine in manchen Punkten abweichende Ansicht sucht Groner (a. a. O.) zu begründen. Auch in der Zeitstellung der einzelnen Fresken weicht er von Steinmann ab.

[2] Eine Himmelfahrt Mariae (die Steinmann in einer Pinturicchio zugeschriebenen Zeichnung in der Albertina in Wien erhalten glaubt), auf welchen Titulus die Kapelle geweiht war, der Anfang des typologischen Cyklus, eine Darstellung der Geburt des Moses und Christi, sowie der Anfang der Papstserie, die Darstellung Christi, der hll. Petrus, Linus und Cletus.

Jethro), von der Hand Pinturicchio's (1); gegenüber die Taufe Christi (im Hintergrunde die Predigt Jesu und Johannes'), von Perugino (2); Moses in der Wüste, die Herden der Töchter Jethro's tränkend, von Botticelli (3; Fig. 157); gegenüber die Versuchung des Herrn in der Wüste, mit dem Opfer für den Aussätzigen (3 Mos. 14, 2), von Demselben (4; Fig. 158); Rosselli's wenig bedeutender Durchgang durchs Rothe Meer (5); gegenüber Ghirlandajo's Berufung der ersten Jünger (6). Als Mittelpunkt des Cyklus steht hier die Gesetzgebung auf Sinai (7), dort die Bergpredigt mit Heilung des Aussätzigen (8), beide von Rosselli; es folgen Botticelli's Bestrafung der Rotte Kore (9), gegenüber die Schlüsselübergabe an Petrus, von Perugino (10; oben Bild 125), zuletzt Signorelli's Testament und Tod des Moses (11; Fig. 159) und Rosselli's letztes Abendmahl (12).

Die Frage nach der Bedeutung und dem der Auswahl zu Grunde liegenden tieferen Gedanken ist erst durch Steinmann wieder aufgerollt worden. Dass hier Moses und Christus, die beiden Urheber und Leiter einer neuen Weltordnung, in prägnanten Lebensereignissen einander gegenübergestellt sind, bedurfte keines besondern Erweises. Liegt aber hier nur eine der vielen Concordiae veteris et novi Testamenti vor, die in Kirchen spätchristlicher und mittelalterlicher Zeit dargestellt wurden, ohne eine tiefere, innere Beziehung zum Zweck und der Bedeutung des Raumes? Sind thatsächlich, wie Steinmann und Fabriczy wollen, nicht sowol Heilswahrheiten als das Leben der beiden Repraesentanten des alten und des neuen Glaubens in enge typologische Verbindung gesetzt: Moses, die erhabenste Gestalt des alten, und Christus, der Begründer des neuen Bundes?[1] Liegt überhaupt eine Typologie im strengen Sinne des Wortes vor? nicht zwar so, dass jeder Nebenumstand auf der einen auch schon eine Parallele auf der andern Seite findet — in dem Sinne ist das Gesetz der Typologie überhaupt nie, weder in der Kunst noch in der Litteratur, gehandhabt worden, und Sixtus IV hat es in dieser Uebertreibung direct abgelehnt in einer leider noch unpublicirten Abhandlung ‚De sanguine Christi' *(‚Nec figura et figuratum debent omnino convenire, ut doctores dicunt . . . Nec oportet, quemadmodum iam dictum est, ut figura et figuratum in singulis currant pari passu'* [2]*)* —; aber doch so, dass der Grundaccord auf der einen Seite ein verstärktes, klareres Echo gegenüber findet? Es ist zunächst festzuhalten, dass eine rein historische Gegenüberstellung der beiden Bundesführer nicht beabsichtigt war; denn dann hätten so bedeutsame Vorgänge im Lebenslaufe Christi wie die wichtigeren Wunder und die Himmelfahrt nicht übergangen werden dürfen, und auch die Anbringung des Kreuzestodes Christi in so untergeordneter Weise, wie es geschehen ist, wäre kaum angängig gewesen. Aber auch mit der typologischen Gegenüberstellung scheint es seine Schwierigkeiten zu haben; Steinmann sieht mehr denn viermal den typologischen Faden unterbrochen und auch den chronologischen (wie zwischen Scene 1 und 2 des Moses-Cyklus) wiederholt in Unordnung gerathen. Er sieht ausserdem Motive innerhalb der grossen Scenen auftauchen, die ihm gänzlich zusammenhangslos und durch den darzustellenden Vorgang nicht bedingt erscheinen, wie das Reinigungsopfer für den Aussätzigen im Vordergrunde der Versuchung Christi. Den typologischen Zusammenhang vermisst er gänzlich zwischen dem Durchgang durch das Rothe Meer und der Berufung der Jünger. Diesen scheinbaren Anomalien hat Steinmann

[1] Steinmann Sixtinische Kapelle I 238 ff. Fabriczy i. d. Allg. Ztg. 1902, Beil. 2.

[2] Bei Steinmann Sixtinische Kapelle I 239.



Fig. 158. **Botticelli, Versuchung Christi und Reinigung des Aussätzigen.** Sixtinische Kapelle im Vatican. (Phot. Anderson.)

(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. 2. Abth. S. 342.)

eine historische Begründung gegeben. Mit viel Scharfsinn schreibt er dem Cyklus den Nebenzweck einer Verherrlichung Sixtus' IV zu und stempelt ihn damit zu einem Gegenstück zu den Stanzen Raffaels. Im Reinigungsopfer hätten wir demgemäss ausser einem Hinweis auf den Bau von S. Spirito, dessen Façade im Mittelpunkte des Bildes angebracht ist, eine Verherrlichung der theologischen Gelehrsamkeit des Rovere-Papstes vor uns. Das Vogelopfer, das nach der Vorschrift für die rituelle Reinigung angeordnet war, hätte die Erinnerung festzuhalten an die Polemik über das Blut Christi, an der sich Sixtus noch als Franciscaner mit einer eigenen Schrift betheiligt hätte. Der Durchgang durch das Rothe Meer ist nach dieser historischen Auffassung eine Erinnerung an den glorreichen Sieg, den die päpstlichen Truppen unter Robert Malatesta über Alphons von Calabrien bei Campomorto erfochten haben (21. August 1482). In der Bestrafung der Rotte Kore, deren typologischer Zusammenhang mit der Schlüsselübergabe übrigens festgehalten wird, erblickt Steinmann eine Bezugnahme auf die Revolte des unruhigen Erzbischofs Zamometic von Krajina und dessen unseligen Untergang im Gefängniss zu Basel [1].

So fein- und scharfsinnig die Deutungen Steinmanns sind, so ist ihnen doch unseres Erachtens nicht die ausschliessliche Bedeutung zuzuerkennen, die er ihnen zuschreibt. Gerade die Einfügung der Scene, an der sich Steinmann am meisten gestossen hat, des Reinigungsopfers, als einer angeblich nur historisch erklärbaren Thatsache in ein Motiv, mit dem sie in gar keiner Beziehung stehen sollte, müsste als eine unverständliche künstlerische Verirrung erscheinen, die man einem Meister wie Botticelli nimmermehr zutrauen darf; ganz abgesehen davon, dass die Anspielung auf des Papstes Stellungnahme im theologischen Streit um das Blut Christi überaus dunkel ist und sich sicherlich durch zahlreiche andere Motive aus dem alttestamentlichen Bereiche besser hätte durchführen lassen. Es handelt sich in erster Linie darum, den typologischen Grundgedanken für den ganzen Cyklus festzuhalten. Thatsächlich lässt sich auch bei einiger Kenntniss der Zeitvorstellungen, denen die Fresken ihr Dasein verdanken, der typologische Zusammenhang überall auffinden, nur versuche man nicht, jedes Detail in diesen Zusammenhang bringen zu wollen. Das Letztere ist um so mehr zu beachten, als der Strom epischer Erzählung in besonders breitem Bette dahinfliesst. Es soll mit dieser Reserve durchaus nicht jede zeitgeschichtliche Beziehung abgelehnt werden; das hiesse die Augen verschliessen vor den zahlreichen Porträtfiguren in den einzelnen

[1] Dieser weitgehenden historischen, den typologischen Faden stellenweise preisgebenden Interpretation schliessen sich an Hilgers in den Stimmen aus Maria-Laach a. a. O. und Pastor in ‚Hochland' a. a. O. und in Geschichte der Päpste a. a. O., jeder mit besondern Modificationen und theilweise neuen Vorschlägen. So wird im Transitus per mare rubrum, anstatt eine Verherrlichung der Schlacht bei Campomorto, die, wie anderswo gezeigt (Deutsche Rundschau 1902, Febr., S. 294), rein chronologisch betrachtet, undenkbar ist, eine Anspielung auf die Türkengefahr, in der Stadt im Hintergrund Otranto, in dem langbärtigen Greis mit dem ciboriumartigen Gefäss neben Moses Cardinal Bessarion erblickt, der 1462 in einem solchen Gefäss das Haupt des hl. Andreas in prunkvollem Aufzug nach Rom überbracht haben soll (Hilgers a. a. O. S. 419). Der Brunnen, an dem die Herden der Töchter Jethro's getränkt werden, wird als äusserst gelungene Allegorie der Erneuerung der Aqua Virgo (= Töchter Jethro's) durch Sixtus IV gepriesen. Wir müssen gestehen, dass uns eine derartige, einem mittelalterlichen Symboliker alle Ehre machende allegorisirende Spielerei als bedenklicher Rückfall in das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Blüte stehende Deutungsverfahren eines Auber, einer Félicie d'Ayzac u. A. erscheint.

Scenen[1]. Vielmehr wird man unter Wahrung der typologischen Bedeutung einzelnen Scenen, die das nahelegen, leicht auch eine zeitgeschichtliche Anspielung zuerkennen, wie dem Durchgang durch das Rothe Meer einen Hinweis auf den Untergang der Widersacher der Kirche, der Bestrafung der Rotte Kore einen solchen auf den Untergang Zamometics oder noch besser eine Warnung vor Beeinträchtigung der päpstlichen *plenitudo potestatis,* wobei zu beachten ist, dass der letztere, durch die Reformconcilien von Pisa und Basel actuell gewordene und in der Litteratur jenes ganzen Jahrhunderts actuell gebliebene[2] Gedanke die Interessen der damaligen kirchlichen Kreise beherrschte, wogegen die Erhebung Zamometics nur eine Episode der Bewegung darstellt.

Dass die Beschneidung des Sohnes von Moses und die Taufe Christi gegenüber als die historisch-typologischen Voraussetzungen des Sacramentes



Fig. 159. Signorelli, Testament und Tod des Moses. Sixtinische Kapelle im Vatican. (Phot. Anderson.)

der Taufe zu fassen sind, hat, soweit wir sehen, nirgends Beanstandung gefunden. Schon weniger klar tritt der gemeinsame Gedanke im nächsten Freskenpaar zu Tage, in der Gegenüberstellung des in der Wüste lebenden Moses und des während vierzigtägiger Fastenzeit auf sein öffentliches Wirken sich vorbereitenden Herrn. Hier aber gibt die zunächst nur als störend empfundene Scene des Reinigungsopfers erst das Leitmotiv, die prägnante Be-

---

[1] Steinmann hat, soweit das möglich ist, die einzelnen Persönlichkeiten zu identificiren gesucht. Die Forschung hat bezüglich der Porträtdarstellungen auf Bildern der Frührenaissance noch ein weites Feld vor sich; das hat Warburg schon in seiner ersten Untersuchung über dieses Thema gezeigt (Bildnisskunst und florentin. Bürgerthum. 1. Domenico Ghirlandajo in S. Trinità. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen. Lpz. 1902).

[2] Man sehe sich daraufhin nur des für Rom in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, selbst auch in ikonograph. Hinsicht, massgebenden (vgl. Schmarsow Melozzo da Forlì S. 58. 59) Johannes de Turrecremata Summa de Ecclesia an verschiedenen Stellen an.

deutung, so dass jede andere Deutung dadurch ausgeschlossen wird. In Herrads von Landsberg ‚Hortus deliciarum' trägt der geheilte Aussätzige mit dem Ysopbüschel und den geopferten Tauben die Beischrift: *‚Si spiritu facta carnis mortificaveritis, vivetis'* [1]. Es ist damit ein unzweifelhafter Hinweis auf das Reinigungselement des neuen Bundes, das ausser der Taufe besteht, gegeben, auf das Busssacrament, als Abtödtung des alten Menschen und als Einleitung eines neuen, geistigen Lebens der Gnade. Im Durchgang durch das Rothe Meer und in der Berufung der Jünger sehe ich die neue, als Wirkung von Taufe und Busse sich darstellende Lebensordnung versinnbildet. Der *transitus per mare rubrum* tritt uns fast ausnahmslos in der Beziehung auf das Taufsacrament entgegen, daneben aber auch als Bild der Erlösung aus der dämonischen Gewalt Pharao's und des Beginnes eines neuen Heilsweges unter der Leitung eines von Gott bestellten Führers [2]. Mit Rücksicht auf das erste Freskenpaar und auf die gegenüberstehende Parallele der Berufung der Jünger vom Meere her kann man nur die letztere Auffassung als die hier zutreffende gelten lassen. Die beiden folgenden Fresken, Gesetzgebung auf Sinai und die Bergpredigt, sind räumlich wie ideell der Mittelpunkt des Cyklus; sie führen die Grundlegung des *tempus legis* und des *tempus gratiae* mit überaus fein contrastirender Nuancirung vor Augen: hier das Gesetz auf harten Stein geschrieben, das den Tod des Uebelthäters wie der Anbeter des goldenen Kalbes verlangt, dort das mild ins Herz des Menschen gegrabene Gesetz der Barmherzigkeit, das für irdisches und seelisches Leiden Trost und Linderung spendet. In der Bestrafung der Rotte Kore und in der Schlüsselübergabe an Petrus, einer der schönsten Compositionen des Cyklus [3], ist der letzte Ursprung kirchlicher Verfassung, der hierarchische Charakter der in der Kirche waltenden Autoritätsgewalt aufgewiesen [4]; kein Unberufener darf sich unterfangen, sie sich anzueignen, wie auf der Nachbildung des Constantinusbogens in grossen Lettern zu lesen ist, ohne dass er dem Zorne Gottes anheimfällt, bezw. seiner Stellvertreter, wie Kore, Dathan und Abiron. Das Verhältniss dieser hierarchischen Gewalt zur bürgerlichen Autorität fixirt im Hintergrund der Schlüsselübergabe die Scene der Vorzeigung des Zinsgroschens durch eine Gruppe Bewaffneter. Gegenüber ist dort der nichtige Versuch der Juden, Christum zu steinigen, angebracht, wozu das Gegenstück die Errettung der der Gotteslästerung fälschlich beschuldigten Eldad und Medad bildet. Das letzte Vermächtniss, das die beiden Häupter einer neuen Heilsordnung ihren Untergebenen zu hinterlassen haben, künden uns das Testament des Moses und das letzte Abendmahl. Das Vermächtniss ist beiderseits das einzige und unerlässliche Lebenselement; aber mit welch feiner Nuancirung sind auch hier wieder bei aller ins Einzelnste folgenden Parallelisirung die Gegensätze scharf hervorgehoben! Dem tiefgebeugten Moses, dem ein Engel von der Höhe des Berges noch einen letzten Blick in das gelobte Land gestattet, steht der in schwerer Seelennoth ringende und vom Engel gestärkte Heiland im Oelgarten gegen-

---

[1] Ausgabe von Straub pl. LX.

[2] Ich citire aus der das ganze Mittelalter hindurch gleich bleibenden Auffassungsweise nur Honor. Augustod. Spec. Eccl. Domin. I in Quadrag. (Migne 172, 882), Sicard. Mitral. 6, 8 (Migne 213, 322), Durand. Ration. 6, 31, n. 1.

[3] Abb. oben S. 268.

[4] In sinnvoller Anordnung wird diese Bedeutung der Schlüsselübergabe illustrirt durch eine Miniatur in der deutschen Uebersetzung von des Durandus ‚Rationale divin. officiorum' (ehem. Ambraser Samml. der Wiener Hofbibliothek, Nr. 1384). Darin ist fol. 1 v° einem Cyklus von Darstellungen der sieben Sacramente eine solche der Schlüsselübergabe vorangestellt.

über, dem Tode dort der Kreuzestod hier. Als Hauptgedanke aber schiebt sich die Verkündigung des Testamentes in den Vordergrund: hier ist es das Gesetz, das schwere Lasten auferlegt; dort das Testament unfassbarer Liebe, von dessen Geheimniss, gleichwie in Andrea del Castagno's Cena in S. Apollonia zu Florenz oder in Sogliani's Abendmahl in S. Marco [1], im obern Theile des Bildes (Kreuzigung) der Schleier gehoben ist. Der Tod der beiden Führer erst macht der ihm anvertrauten Schaar den Weg in das Land der Verheissung frei. Und wie im alttestamentlichen Gegenstück der auf alles verzichtende und nur dem Ewigen anhangende Vertreter des Stammes Levi betont wird, der nackte schöne Jüngling ganz vorn [2] auffallend hervortritt, so ist gegenüber in scharfem Constrast Judas in den Vordergrund geschoben, der um schnöden Sold seinem Meister die Treue bricht.

Die Frage nach dem Grundgedanken dieses Cyklus hat sich naturgemäss nach der Veranlassung und dem Orte seiner Anbringung zu richten. Wenn es galt, der Palastkapelle des Papstes künstlerische Ausschmückung zu verleihen, so werden vor allem Motive in Frage kommen, die mit der Stellung, mit dem Amt und mit der Aufgabe des Papstthums in naher Verbindung stehen. Der Inhalt der beiderseitigen Bilderreihen enthüllt uns die Hauptideen der alt- wie neutestamentlichen Heilsordnung; er zeigt uns, um den zeitgenössischen Ausdruck zu gebrauchen, das *tempus legis* und *tempus gratiae,* die Grundverfassung der beiden Heilsphasen in concret fassbarer, monumentaler Sprache. Die oberste Autorität der Heilsanstalt in ihrer Begründung und feierlichen Sanctionirung tritt in Moses und Christus bezw. Petrus in die Erscheinung, die beiden Gestalten aber aufgefasst, nicht ‚als die grössten Persönlichkeiten der Geschichte', sondern als die Führer und Häupter einer religiösen Gemeinde, als Vorbilder des Papstes, des Hauptes des neuen Reiches Gottes. Aus diesem allgemeinen Gedanken lösen sich als näherer Inhalt der Grundverfassung die Begriffe der dreifachen Autorität ab, die dem Statthalter Christi auf Erden gemeiniglich zugeeignet wird, der Lehrgewalt (Berufung der Jünger, Bergpredigt), der in sacramentalen Gnadenmitteln und innerer Heiligung gipfelnden Priestergewalt (Taufe und Sündenreinigung, Abendmahl) sowie der Disciplinar- und Regierungsgewalt (Schlüsselübergabe).

Es ist müssig, nach dem Urheber dieses Programmes zu forschen oder gar die Möglichkeit seiner Durchführbarkeit oder Zulässigkeit in der Kunst der Frührenaissance anzuzweifeln. Bei einem Werke, dessen Auftraggeber als Wunder speculativer Gelehrsamkeit und gründlicher theologischer Doctrin gepriesen wurde, in einer Zeit und Gesellschaft, die noch ganz in den eng geschlossenen Ideengängen mittelalterlicher Weltanschauung lebte und sie bei jeder Gelegenheit zum Ausdruck brachte, wird man kaum fragen dürfen, woher die Meister diese in typologischem Gewande steckenden Gedanken und ihre Verknüpfung genommen haben. Das muss vorab gegen Groner [3] betont werden, der wieder einmal eine ganz bestimmte Quelle zu nennen weiss, und zwar als ‚Quelle für den Theologen bei der Auswahl der Themata und für die Künstler bei der Ausführung', die ‚Historia scholastica' des Petrus

---

[1] Abb. bei Knapp Fra Bartolommeo S. 245.

[2] Wir dürfen diese Deutung Steinmanns (Zeitschr. f. bild. Kunst 1898, S. 177—186, und Sixt. Kapelle I 523) als hinreichend gesichert betrachten.

[3] Zur Entstehungsgesch. der Sixt. Wandfresken (Zeitschr. f. christl. Kunst a. a. O.).

Comestor[1]. Nach Groners Annahme finden auch die nebensächlichsten Angaben Comestors noch ihre Illustrirung. Es ist hier nicht der Ort, nachzuweisen, wie sehr die Mittheilungen der ‚Historia scholastica' Gemeingut der Zeit und der Volksvorstellung waren. Aber die Frage drängt sich doch auf, inwiefern der Theologe in dieser ‚Quelle' Anhaltspunkte für die Auswahl der Themata finden konnte. Nirgendwo liegen solche vor. Ohne Zweifel ist Sixtus IV selbst der Inspirator gewesen. Etwas gänzlich Neues und Schwerverständliches hat der theologisch gebildete Papst damit der Renaissance-Menschheit nicht vorgeführt. Wenige Jahre zuvor hat ein auch im Vatican hochangesehener Theologe, Johannes Turrecremata, im Kreuzgange von S. Maria sopra Minerva ein ähnliches, die gesammte Heilsgeschichte umspannendes Programm künstlerisch ausführen und seine hernach auch gedruckten Erläuterungen beifügen lassen[2].

Es gibt wol kaum einen zweiten Ort, wo man besser Gelegenheit hat, die Malweise und Stilverschiedenheiten der beiden Schulen und ihrer besten Meister zu vergleichen. Sicher ist aber auch, dass diese Schöpfungen an jedem andern Orte höher in der Bewerthung stünden als hier, wo sie durch die fatale Nähe der titanischen Gebilde Michelangelo's einfach erdrückt werden und wo jedes tiefere Interesse für sie durch deren überwältigende Eindrücke lange Zeit ausgetilgt war. Man beginnt heute ihnen die gebührende Achtung wieder zu schenken und zu erkennen, dass in diesen duftigen Gebilden der Frühkunst Einzelheiten von ergreifender Schönheit und tiefer Empfindung, Idyllen der köstlichsten Art sich bergen; und wenn auch das Vielerlei und das Nebeneinander, das jede einheitliche Geschlossenheit und vor allem jede dramatische Gestaltung von vornherein ausschliesst, wenn das ausgiebig breite Geplauder dieser Künstler nur zu oft stört, wenn wir auch durchweg statt des ungehemmten, mächtigen Lebensstromes nur lebensvolle Einzelheiten erhalten, so behält doch Burckhardt Recht mit seinem Urteil, dass selbst auch das Höchste, was ein Raffael und Michelangelo der Kunst zu bringen hatten, stellenweise hier schon anzutreffen ist. Die elementare Urgewalt des menschlichen Herzens, die dämonische Macht der Leidenschaft, die schäumende Ueberfülle des Lebens — das zu geben, waren diese Meister mit den holdseligen, anmuthigen Typen nicht im stande; das vermochte erst jener ernste Mann, der ein Vierteljahrhundert später die Gerüste der Sixtina nochmals besteigen musste.

Die Deckenbilder Michelangelo's.

Ein geringes Unternehmen war es für Diesen um so weniger, als er sich bis dahin hauptsächlich nur als Bildhauer bethätigt hatte und mit der Technik des Fresco zudem ganz unvertraut war. Erst nach schweren innern Kämpfen, nach einer Flucht von Rom, unterbrach Michelangelo missmuthig und widerwillig auf Geheiss Julius' II die Arbeit an dessen Grabdenkmal, um ein Werk zu schaffen, von dem Goethe einst sagen sollte, dass ‚nach ihm nicht einmal die Natur mehr schmecke, da man sie doch mit so grossen Augen wie er nicht sehen könne', und von dem sein Biograph Vasari (VII 179) in heller Begeisterung schrieb: ‚*Questa opera è stata ed è veramente la lucerna dell'arte nostra, che ha fatto tanto giovamento e lume all'arte della pittura, che ha bastato a illuminare il mondo, per tante centinaia d'anni in tenebre stato.*'

[1] A. a. O. S. 195.

[2] Contemplationes devotissimae per Rev^mum Dom. Iohannem de Turrecremata Card. quondam S. Sixti editae atque in parietibus circuitus Mariae Minervae nedum literarum verum etiam ymaginum figuris ornatissime descriptae atque depictae. Von unserem Cyklus waren dort schon angebracht Christi Versuchung in der Wüste, Berufung der Jünger, Abendmahl, Schlüsselübergabe.

Es kann hier nicht auf eine Menge von Einzelheiten eingegangen werden, welche sich an den Betrieb dieser ungeheuern Arbeit knüpften, nicht auf die Details der Verhandlungen mit dem Papst; nicht auf die Conflicte des Künstlers mit Diesem — beide Naturen waren zu gewaltig und beide einander in ihrer *terribiltà* zu verwandt, um sich nicht mit dämonischer Kraft anzuziehen und abzustossen und manches Scharmützel sich zu liefern —; nicht auf die Unbequemlichkeiten der Ausführung, über die Michelangelo sowol in seinem Briefe an seinen Vater vom 27. Januar 1509 als in seinem Sonett an Giovanni da Pistoia scherzt; nicht auf die endlosen wirklichen oder vermeintlichen Intriguen Bramante's, nicht auf die drückenden Sorgen und Aufregungen, die ihm seine Angehörigen bereiteten, auf die ewigen Geldnöthen und auf die schliesslich völlige physische und seelische Erschöpfung, unter der er am Ende seiner Arbeit nur die müden, nüchternen Worte über seine Lippen bringt: ‚Ich habe die Kapelle vollendet, die ich malte.‘ Auch auf die zahlreichen Fragen können wir hier nicht abheben, welche sich auf die Chronologie und die allmählige Entstehung der Bilder beziehen [1]. In Hinsicht des letztern Punktes genüge die Bemerkung, dass nach Wölfflins und Klaczko's begründeter Annahme der Künstler nicht zuerst die historischen Scenen der Decke, dann die Propheten und Sibyllen und zuletzt die decorativen Figuren ausgeführt habe; er hätte im Gegentheil sectionsweise alle diese Theile zugleich in Angriff genommen und nur die ‚Vorfahren Christi‘ separat ausgeführt; der Anfang in der Herstellung der Malerei wäre mit der Sündfluth gemacht worden, von welcher in der entgegengesetzten Ordnung des Beschauers weiter gegangen wäre. Diese Anschauung hat sich durch die Untersuchungen Steinmanns durchweg als richtig in all ihren Theilen erwiesen; zugleich hat dieser Gelehrte auch für diese scheinbar umgekehrte Abfolge in der Anordnung der Scenen die ausschlaggebenden Gründe genannt, den historischen Tact und das Verständniss für die beziehungsreichen Heilsoffenbarungen der christlichen Theologie, die beide den Künstler bestimmt hätten, die Schöpfungsacte des Ewigen, also den von allem Mitwirken der hinfälligen Menschen noch freien Anfang der Heilsgeschichte, in das eigentliche Heiligthum der Kapelle, in die Nähe des Altars zu rücken, den Sündenfall und die Trunkenkeit des Erzvaters aber ausserhalb des Altarraumes; auch in der Anbringung der Typen der Kreuzigung und des Auferstehungspropheten, des Jonas, über der unblutigen Opferstätte des neuen Bundes, dem Altar, hat Steinmann mit Recht den gleichen theologischen Tact bei Michelangelo festgestellt. Justi knüpft an Raphael Mengs' Bemerkung an, dass die Stücke von der Thüre bis zur Sündfluth nicht im grossen Stil der folgenden gemalt seien, und erinnert als Pendant zu dem seltsamen Curs, der vom Finale zum Introitus führt, an David Hume, der seine Geschichte Englands mit den Stuarts beginnt. Wichtiger ist, dass, wie Justi ebenfalls hervorhebt, Michelangelo als Hauptansichtsstelle für das Ganze das Ostende vorausgesetzt hat und dass er deshalb die Dimensionen von Ost nach West vergrössert hat. Gleichzeitig mit diesem Wachsen der äussern Verhältnisse findet auch eine innere Wandlung im Stile

[1] Vergleiche namentlich über die Frage, mit welchen Scenen Michelangelo begonnen habe und welches die Aufeinanderfolge der einzelnen Bilder ist: Vasari VII 179. — Wölfflin Repert. f. Kunstwissenschaft XIII 264. — Brun Christl. Kunstbl. 1895, S. 154 ff. — Klaczko Jules II p. 331. — Justi S. 26 ff. — Thode Michelangelo I 350 ff. — Besonders Steinmann II 222 und dazu Groner Der Plan von Michelangelo's Sixtina-Decke (Die christliche Kunst III [1907] Hft. 4 Beil., Hft. 5 Beilage).

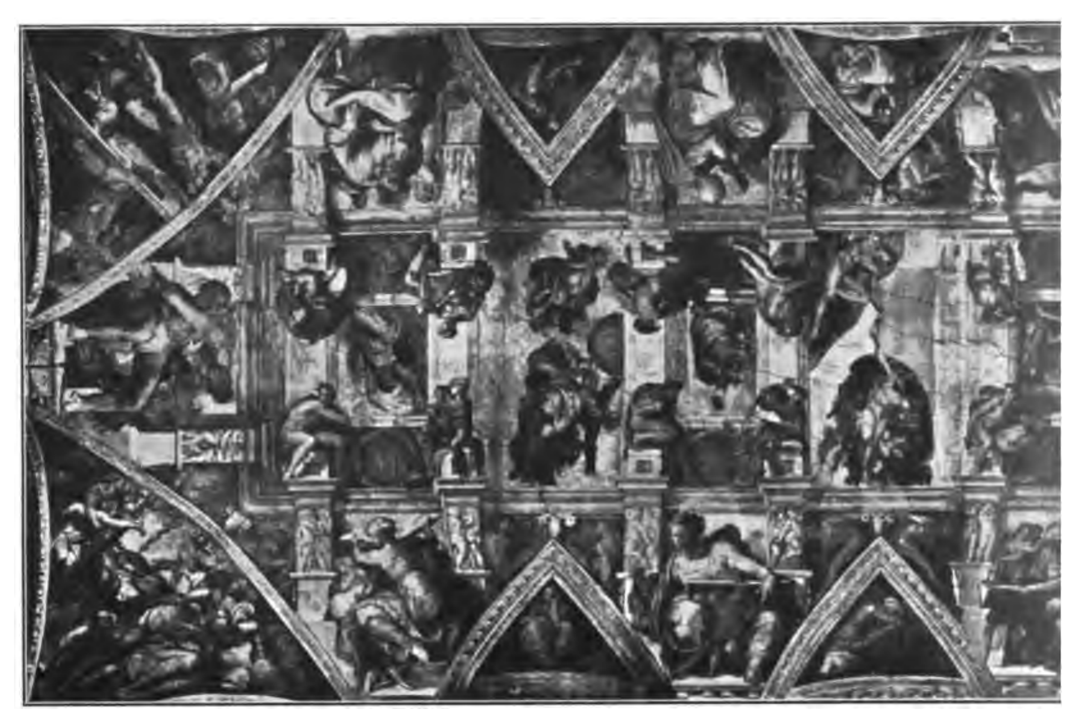


Fig. 160. **Michelangelo, Deckenmaler**

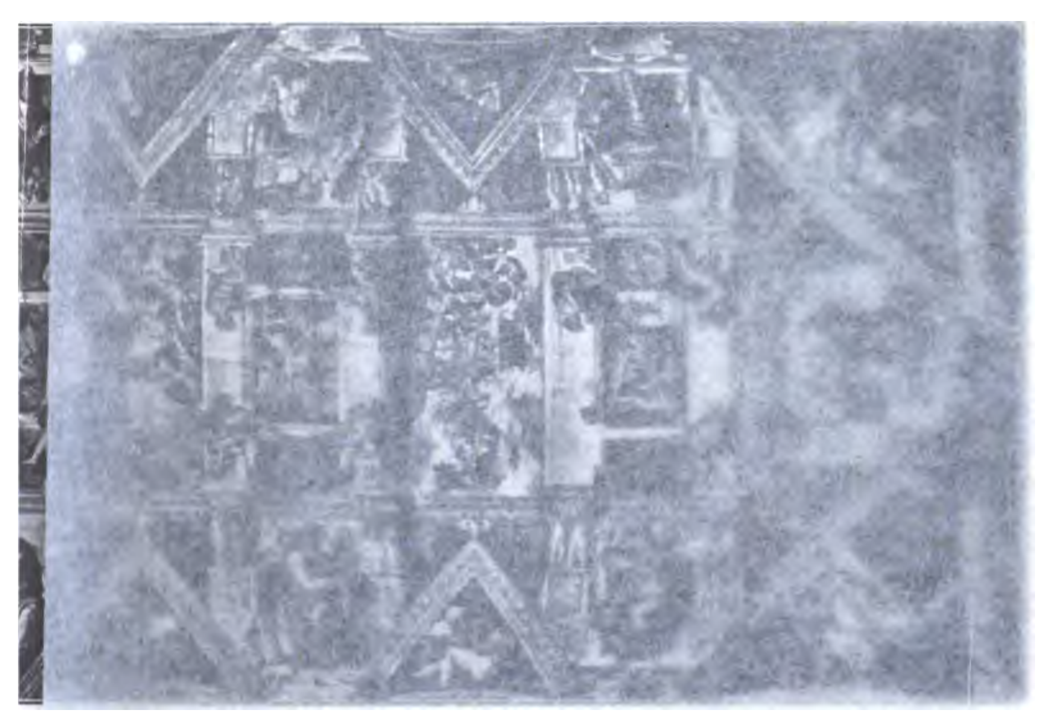


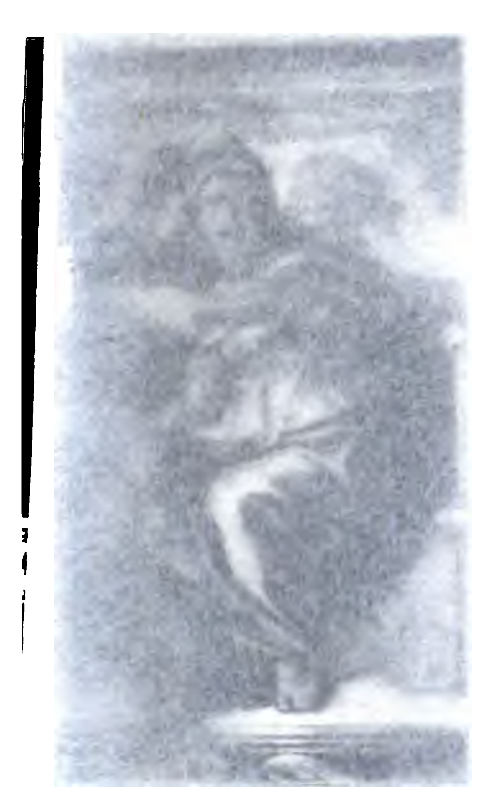
Fig. 161. **Isaias.**
Detail des obigen Bildes. (Phot. Alinari.)



Fig. 162. **Ezechiel.**
Detail des obigen Bildes. (Phot. Alinari.)

(Zu Kraus, Geschichte der





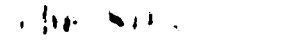




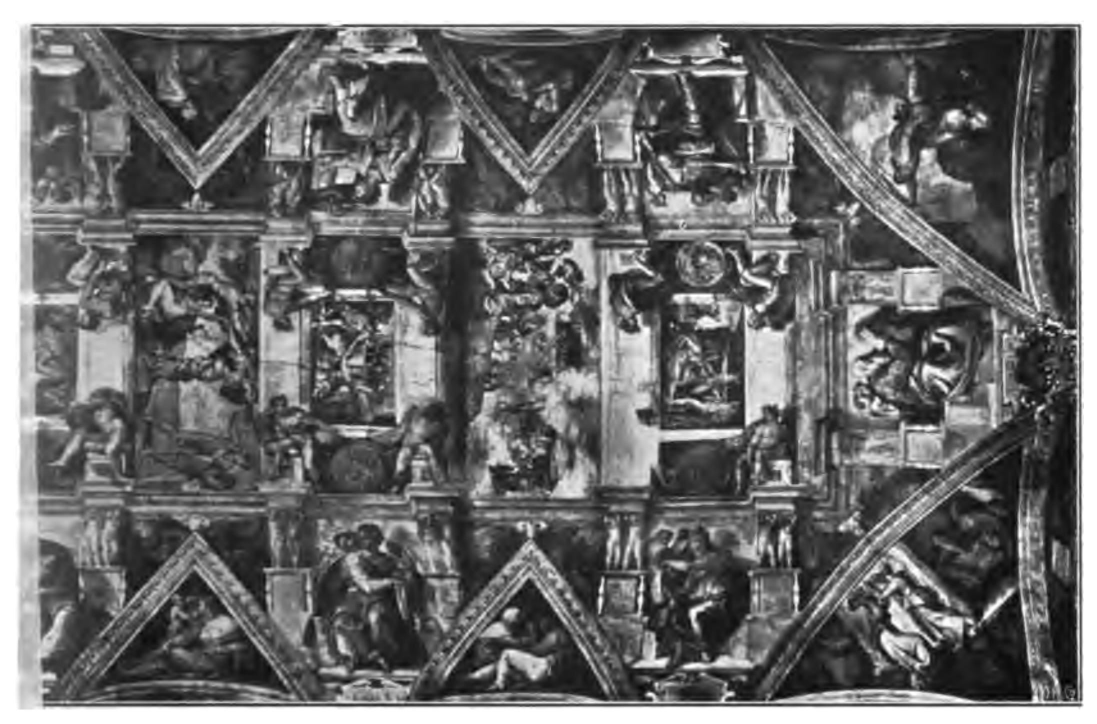


Fig. [illegible] Michelangelo, Decke [illegible]





Detail [illegible]



der Sixtinischen Kapelle im Vatican.



Fig. 163. **Delphische Sibylle.**
Detail des obigen Bildes. (Phot. Anderson.)



Fig. 164. **Cumaeische Sibylle.**
Detail des obigen Bildes. (Phot. Anderson.)

statt, ein allmähliges Auswachsen ins Heroische, eine immer gewaltiger sich gebende Steigerung der Erregung, worauf Wölfflin zuerst aufmerksam gemacht hat. Für die Propheten und Sibyllen aber trifft, woran Steinmann erinnert, weder die Annahme eines einheitlichen Orientirungspunktes noch auch die einer allmähligen Stilwandlung zu, vielmehr tritt uns der formgewaltige, heroische Stil der zweiten Schaffensperiode plötzlich hinter der Cumaea und Ezechiel entgegen. Gewaltsamkeiten mancher Art hat sich der Künstler dabei herausgenommen; aber, meint Justi, der mittelmässige Bau Dolci's war über die Massen geehrt, dass er eine so hehre Bestimmung erhielt, ‚wie die Insel Delos dem Meere entstieg, eine kreissende Göttin barmherzig aufzunehmen‘ (S. 31).

Aus dem Tagebuch Grassi's wissen wir, dass auf Mariae Himmelfahrt 1511 die Gemälde der Decke soweit hergestellt waren, dass der Papst einen Theil derselben besichtigen konnte; an der Vigil zu Allerheiligen 1512 wurden sie vollständig enthüllt [1]. Michelangelo hat dies ungeheure Werk in vier Jahren vollendet, was um so staunenswerther ist, als er sich keiner Hülfe dabei bediente. Wie sorgfältig er seinen Gegenstand studirte, ehe er zum Pinsel griff, zeigt die Serie von Handzeichnungen in Oxford, im British Museum in London, in Haarlem, in den Uffizien und in der Casa Buonarroti u. s. w. [2]

Das ursprünglich dem Künstler gestellte, in einer Zeichnung des Britischen Museums noch erhaltene Programm [3] war im Vergleich zu dem, was thatsächlich zur Ausführung gelangte, einfach genug. Es sah eine Gliederung der Decke durch geometrische Figuren und Anbringung der zwölf Apostel in den Gewölbezwickeln vor; diese einzigen figürlichen Motive halten sich noch ganz an das herkömmliche Schema des Mittelalters, nach dem für die Kirchenwände bezw. die Mittelschiffpfeiler das Apostelcollegium in Betracht kam. Schon im ersten Entwurf aber kam dieser Vorwurf dem Künstler viel zu armselig vor; für das zweite, zur Ausführung gelangte Programm nahm er nur die Apostelnischen für Propheten und Sibyllen herüber, sowie im Princip die vielfach umgeänderte geometrische Gliederung, die er in grundstürzendem Gegensatz zur Auffassungsweise des Quattrocento in eine Scheinarchitektur von schrankenloser Willkür umschuf. Und in diese phantastische Welt rückte er das grandiose Urdrama der Menschheit und stellte er ein Geschlecht, titanisch in seinen äussern Formen wie in seiner machtvoll gewaltigen Lebensfülle. Bezüglich der formalen Anordnung hat Weizsäcker mit gutem Erfolg an das Schema des Juliusgrabes erinnert [4]. Man hat nicht mit Unrecht darauf hingewiesen, dass der Mensch, der menschliche Leib das einzige und ausschliessliche Decorationsmotiv hier ist, ein Motiv, das er allerdings durch Differenzirung und durch verschiedenartige coloristische Behandlung zu variiren wusste, dabei aber auch, was Justi feinsinnig vermerkt hat, durch stufenweise Befreiung der lebendigen Gestalt von der Gebundenheit, durch den Einklang

[1] Wie Müntz aus Grassi erhoben hat (vgl. auch Renaiss. III 474), wonach die Angaben bei Frey in Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XVI 94 und Justi S. 26 wol zu verbessern sind. Vgl. auch Steinmann II 222.

[2] Bezeichnend ist Vasari's Erzählung (VII 270), Michelangelo habe seine späteren Zeichnungen fast alle kurz vor seinem Tode verbrannt, um die mühevollen Spuren seines künstlerischen Entwicklungsprocesses zu beseitigen. Über die Zeichnungen zu den Fresken in der Sixtina vergleiche man die Zusammenstellung bei Steinmann II 589.

[3] Vgl. Wölfflin in Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XVII 178.

[4] In: Studien aus Kunst u. Gesch., Festschrift für Friedr. Schneider (Freib. 1906), S. 227 f.

ihrer Natur und Function mit den Höhenverhältnissen ihres Ortes, in einen wohlgegliederten Organismus einzuordnen verstand. Wie die Längsachse eine ununterbrochene Steigerung des Lebens- und Stimmungsgehaltes aufweist, so führt uns auch die Querlinie in ähnlicher Weise von der dumpfen Trauer der ‚Vorfahren' bis zu den lichten Höhen, wo die Rathschlüsse des Ewigen sich vor uns entrollen. Es sind die Gesetze der Plastik auf die Fläche übertragen, die sich überall in diesen Neuerungen kundgeben; als Scultore ist Michelangelo mit einem gewissen Eigensinn an die Arbeit gegangen; als Maler hat er sie vollendet; mehr und mehr drängt sich der malerische Stil bei ihm durch in unvergleichlicher Kraft.

‚Eine Welt voll Schrecken und Dräuen, ein Himmel voll der schwärzesten Gewitterwolken; die lastende Wucht einer wilden, düstern, strafenden Weltanschauung, ein Chaos von verzerrten, wahnsinnigen Gestalten' hat man die Decke der Sixtinischen Kapelle genannt. Nach Justi (S. 14) war Michelangelo's Sinn bei der Arbeit ‚auf eine höhere Menschheit gerichtet, die weit ablag von



Fig. 165. Michelangelo, Scheidung von Licht und Finsterniss. Detail von Bild 160. (Phot. Anderson.)

der gegenwärtigen Wirklichkeit wie von der heiligen Traumwelt der Acta Sanctorum, aber auch von den Idealen der Griechen zusehends sich entfernte'. Das meint offenbar auch Klaczko, wenn nach ihm Michelangelo ‚seine Inspirationen und Vorbilder jenseits der von seinen Vorgängern durchforschten Domäne, unbekannten, dunkeln Regionen entnahm; eine Kunst schuf, die aller bis dahin üblichen Gewohnheit spottete, aller überkommenen Begriffe, aller geheiligten Traditionen' (S. 336). Wir werden im Verlauf unserer Betrachtung sehen, wieweit diese Auffassung der Schöpfung Michelangelo's berechtigt ist.

Das Mittelfeld in der Scheitelfläche der Kapellenwölbung zeigt in neun Feldern ebensoviele historische Darstellungen aus der Genesis, und zwar vier grössere Felder, die in der Verbindungsachse von je vier unter sechs auf jeder Langseite der Kapelle angebrachten Fenstern liegen, und fünf kleinere, die von je vier Ignudi gehalten werden, nackten Jünglingen, die je zu zweien eine Medaillonimitation an einem schweren Eichenkranz tragen. Ausserdem sind noch Consolen, Karyatiden, Sockelfiguren zur Einfassung verwendet.

Von der Altarwand ausgehend, stellen die Mittelfeldscenen dar: 1. die Erschaffung des Chaos; 2. die Scheidung von Licht und Finsterniss (Fig. 165);

3. den Geist Gottes über den Wassern schwebend; 4. die Erschaffung des Mannes (Fig. 166); 5. die Erschaffung des Weibes (Fig. 167); 6. den Sündenfall und die Austreibung der Stammeltern aus dem Paradies; 7. das Opfer Noe's; 8. die Sündfluth; 9. die Trunkenheit Noe's.

Unter den die kleinen Felder umrahmenden Ignudi und ihren Medaillons thronen zwölf Propheten und Sibyllen (vgl. Fig. 161—164 u. Titelbild) in den Nischen, welche zwischen den Gewölbestichkappen ausgespart sind. Ihre auf Cartouchen geschriebenen Namen werden von nackten Knaben emporgehalten; mit einem nackten Kinderpaar sind karyatidenartig auch die Nischenpfeiler verziert. In den Stichkappen und Lunetten zu Seiten der grossen Compositionen, über den Fenstern, sind in 32 Gruppen die ‚Vorfahren Christi' angebracht, während die grössern Zwickelfelder der vier Ecken des Gewölbes vier Befreiungsbilder aus der jüdischen Geschichte: die eherne Schlange, die Geschichte Esthers und Amans, diejenige Judiths und Goliaths, enthalten. Die von den Ignudi gehaltenen neun Medaillons, welche durch Steinmann über-



Fig. 166. Michelangelo, Erschaffung Adams. Detail von Bild 160. (Phot. Anderson.)

haupt zum erstenmal eine Untersuchung und Deutung erfahren haben, zeigen nach Vasari's, mit Unrecht von Steinmann angezweifelter Annahme (VII 180) Scenen aus den Büchern der Könige, die durchweg typologisch auf die künftigen Heilspläne hinweisen, nämlich, rechts von der Eingangsthüre angefangen: Jorams Tod (4 Kön. 9, 26); Sturz der Baalssäule (4 Kön. 19, 26); Vertilgung des Ahab'schen Geschlechtes (4 Kön. 10, 25); Himmelfahrt Eliae (zunächst neben Jonas und über dem Altar; 4 Kön. 2, 11); in der zweiten Reihe, links von der Thüre an gerechnet: Ermordung Abners durch Joab (2 Kön. 3, 27); Tod des Urias (2 Kön. 11, 26); Nathans Busspredigt (2 Kön. 12, 13); Absaloms Tod (2 Kön. 18, 14); Sühnopfer Davids für die unerlaubte Volkszählung[1] (2 Kön. 24, 17).

[1] So deutet Martin Spahn (Allg. Ztg. 1902, Beilage 66) neuerdings diese Gruppe, anstatt Abrahams Opfer, was Steinmann darin sieht; soweit die Darstellung sich noch erkennen lässt, zeigt sie allerdings für ein Opfer Abrahams auffällige Eigenheiten. Trifft Spahns Deutung zu, so ist auch die Reihenfolge der Motive nicht durch ein fremdes Glied unterbrochen, und die typologische Beziehung zu Jonas und dem Altare der Kapelle lässt sich hier wie dort festhalten.

Schon eine oberflächliche Betrachtung der hier gebotenen Scenen lässt das Vorhandensein eines das Ensemble beherrschenden Programmes annehmen. Geht man diesem näher nach, so erheben sich eine grosse Anzahl von Fragen und Schwierigkeiten, über welche die kunstgeschichtliche Erklärung noch heute nicht völlig hinausgekommen ist. Die Ausdeutung der Einzelgestalten hat durch die Untersuchungen der Grimm, Springer, Klaczko, Justi und Steinmann bedeutend gewonnen: unsere Darstellung muss sich darauf beschränken, auf Dasjenige einzugehen, was für den Gesammtplan massgebend ist und denselben in seinen Zusammenhang mit dem ganzen Programm Julius' II setzt.

Dieses Programm, wie wir es bei Besprechung der Stanzen ausführlicher nachweisen werden, ist nicht etwa neu und in unserer Zeit eigenartig; es ist der typische Ausdruck der ganzen spätchristlichen und mittelalterlichen Litteratur und der monumentalen Kunst; es ist die Hinführung der Menschheit zu Christus und zu jenem heiligen Berge, den Dante im ersten Gesange des Inferno vergebens erstrebt, da er dem wilden Walde irdischer Irrsale nicht zu entrinnen vermag und durch die drei schrecklichen Thiere — des Menschen drei Hauptleidenschaften — an jedem Aufstreben behindert wird. Man weiss, dass diese Hinführung zu Gott durch die providentielle Veranstaltung *sub lege* (im alten Bunde) und *sub gratia* (im Reiche der Gnade des neuen Bundes) vor sich geht; nicht minder ist auch bekannt, dass dieser Zeit die stereotype Eintheilung dieser geschichtlich sich vollziehenden Heilsleitung vom Mittelalter her noch geläufig ist: die Zerlegung in drei grosse Perioden, *tempus legis naturae* (bis Moses), *tempus legis, tempus gratiae,* bezw. die Untertheilung in fünf *aetates,* die man mit den fünf Tagesstunden in der Parabel von den Weinbergarbeitern gerne in Vergleich setzte, oder mit den fünf Lebensaltern des Menschen: *‚prima aetas ab Adam usque ad Noe; secunda aetas usque ad Abraham; tertia aetas usque ad Moysen; quarta aetas usque ad adventum Christi; quinta ab adventu Christi usque ad finem mundi'* [1]. Inwieweit die ausser dem alttestamentlichen Gesetz stehenden Völker des Alterthums einer Hinführung auf dasselbe Ziel sich erfreuten, das war eine Frage, welche die Theologen früh beschäftigte und welche sie auch heute noch in sehr verschiedenem Sinne beantworten.

Die Sibyllen.

Bekanntlich hat sich bereits die Litteratur der apostolischen Väter mit dem Gegenstande beschäftigt, und wir stossen hier auf die merkwürdige Lehre von dem *λόγος σπερματικός*, nach welcher der göttliche Logos die in der Finsterniss des Irrthums lebende Heidenwelt (Joh. 1, 5) durch die in der Weisheit der alten Philosophen ausgestreuten Samenkörner der Wahrheit *(σπέρματα)* erleuchtet und auf die Erscheinung des Heiles vorbereitet hat [2]. Ein halbes Jahrhundert nach Justin hat Clemens der Alexandriner, der eigentliche Begründer der alexandrinischen Schule, in seinem *Παιδαγωγός* und seinen *Στρώματα* auf den innern Zusammenhang der vorchristlichen Weisheit mit der christlichen hingewiesen und den Satz vorgetragen, es sei die Philosophie ein Werk der göttlichen Vorsehung *(θείας ἔργον προνοίας καὶ φιλοσοφίαν)*, und bald darauf hat Origenes jenen herrlichen Satz niedergeschrieben, in welchem uns Christus als

[1] Ich greife aus der überreichen Litteratur nur ein Beispiel heraus: Ioh. de Turrecremata Summa de Ecclesia (Lugd. 1496) I 32. — Für die mittelalterl. Litteratur vgl. Sauer Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters (Freiburg i. Br. 1902) S. 73.

[2] Paul Ueber Justins Logoslehre (Jahrb. f. protest. Theol. 1886, S. 661; 1890, S. 550; 1891, S. 124).

die Sonne entgegentritt, die ihre Strahlen jeder Seele zusendet, die sie aufnehmen will [1]. An diese Anschauungen knüpft die Litteratur der Sibyllinen und die Vorstellung an, dass die in der antiken Litteratur erwähnten Sibyllen, deren Varro schon zehn zählte, Prophetinnen auf Christus hin gewesen sind. Lactantius hat diese Vorstellung zuerst in der christlichen Litteratur verbreitet (Inst. Div. I 6). Constantin der Grosse folgte ihm offenbar, als er in seiner berühmten Rede an die Bischöfe die erythraeische Sibylle als Unterpfand und Beweis der göttlichen Mission Christi pries, worin ihm wieder Augustinus (De Civ. Dei VIII 23) beitrat. Von so grossen Autoritäten übernahmen sie die mittelalterlichen Autoren: Isidorus von Sevilla (Etymol. VIII 8), Hrabanus Maurus (De universo XVI 3), Vincentius von Beauvais (Spec. hist. II 100—102). In manchen mittelalterlichen Weltchroniken ist ihnen eine genau fixirte chronologische Einreihung zu theil geworden, wie bei Honorius Augustodunensis (Imag. mundi lib. III) [2], der als älteste die Sibylla Persica in die Zeit Saturns versetzt und als jüngste, zehnte, die Sibylla Phrygia kennt. Von der Popularität der Sibyllen in der spätmittelalterlichen Vorstellungswelt zeugt auch ihre Aufnahme in das Mysterienspiel (vgl. dasjenige von Ravello oder von Luzern). Die Renaissance bemächtigte sich des Thema's mit Vorliebe. Schon der Verfasser des ‚Liber Conformitatum' führt die Sibyllen als Argumente für Christi Gottheit und Messianität an [3]. Christine de Pizan bezeugt in ihrem ‚Chemin de long Estude' (geschrieben in den Tagen König Karls V von Frankreich), wie ihr die Sibylle die *fontaine de sapience* gewiesen (v. 786 s.), ihr die Natur aller Pflanzen gelehrt (v. 1500) und sie den Weg zum Himmel geführt habe [4]. Unumwunden erklärt Petrarca die Sibyllen, deren er nach Varro zehn annimmt, als Prophetinnen Christi [5]. Eine gleiche Anzahl nennt Boccaccio [6], und mehr kennt auch Marsilio Ficino nicht. Bei letzterem aber finden wir weitaus die ein-



Fig. 167. Michelangelo, Erschaffung Eva's. Detail von Bild 160. (Phot. Anderson.)

[1] Orig. Contra Celsum VI 79 (Berlin 1899): *Διὸ καὶ χρεία οὐκ ἦν πολλὰ γενέσθαι πανταχοῦ σώματα καὶ πολλὰ ἀνάλογον τῷ Ἰησοῦ πνεύματα, ἵν' ἡ πᾶσα τῶν ἀνθρώπων οἰκουμένη φωτίσθῃ τῷ λόγῳ τοῦ θεοῦ. ἤρκει γὰρ ὁ εἷς λόγος, ὡς δικαιοσύνης ἥλιος ἀνατείλας, ἀπὸ τῆς Ἰουδείας ἐκπέμψαι τὰς ἐπὶ τὴν ψυχὴν τῶν βουλομένων αὐτὸν παραδέξασθαι φθανούσας αὐγάς.*

[2] Migne CLXXII 169.

[3] (Barth. de Pisis?) Liber aureus inscriptus Liber Conformitatum vitae beati ac seraph. Patris Francisci (Bononiae 1590) f. 276, 14 sqq.

[4] Ed. Püschel, Berl. 1887, p. 659 s.

[5] Petrarca De reb. famil. Epist. XXI 8 (ed. Fracassetti [Flor. 1863] III 71): ‚Transeo Sibyllas divinas foeminas et praescias futurorum et divini consilii conscias . . . quarum tam multa usque in finem mundi praecipueque de Christo praenunciata didicimus et impleta, ut unum hoc commune omnium Sibyllae nomen a doctoribus nostris prophetarum sacris nominibus inseratur.'

[6] Boccaccii de Certaldo Libri de mulieribus (1473) f. 21'.

gehendsten Erörterungen über die Propheten und Sibyllen, sowol in den Briefen als in der 1474 dem Lorenzo il Magnifico gewidmeten berühmten Schrift ‚De Christiana Religione' (cap. 22—27)[1]. Hier sind aus den Propheten des alten Bundes alle messianischen Stellen herausgezogen; hinsichtlich der Sibyllen aber erinnert der Verfasser an des Lactantius Ausspruch, dass sie durch eine besondere Gnade Christi erleuchtet gewesen seien. Wir treffen bei Marsilio also einfach auch wieder die Lehre von dem *λόγος σπερματικός*. Alles in Allem genommen, scheint mir die Schrift des Marsilio ausreichend gewesen zu sein, um Michelangelo, der sie gewiss gekannt, vielleicht aus den Händen Lorenzo's empfangen hatte, und insbesondere seine theologischen und philosophischen Rathgeber über den Gegenstand völlig zu orientiren, so dass mir Mâle's Hypothese, welche sofort vorzulegen ist, überflüssig erscheint. Dabei bleibt vollkommen bestehen, dass, nach Marsilio, Filippo de Barberiis in seiner 1481 durch Philippus de Lignamine, den Leibtheologen und Arzt Sixtus' IV, in Rom gedruckten Werke ‚Discordantiae nonnullae inter S. Hieronymum et Augustinum'[2] die ausgiebigste Erörterung über das Verhältniss der Propheten und Sibyllen zum Christenthum gegeben hat[3].

---

[1] In seinem am 12. December 1484 an Giov. Cavalcanti geschriebenen Briefe (Opp. ed. Basil. I [1561] 963) und in Liber de Christiana Religione ad Laurentium Medicem etc. (Opp. I 26 sq.).

[2] Ohne Gesammttitel hat ‚Ioannes Philippus de Lignamine eques Siculus' mehrere Opuscula seines Landsmannes (‚mgr. Philippus ex ordine praedicatorum coetaneus et affinis meus', nennt er ihn in der Dedication) herausgegeben, darunter das Buch ‚De Discordantia inter Eusebium, Hieronymum et Augustinum' (f. 3); die Centonen der Proba Falconia ad testimonium veteris novique Testamenti, Erklärungen des Symbolum Athanasianum, des Pater noster, Ave Maria, des Gloria in excelsis, den ‚Donatus Theologus', gesammelt und Rom 1481 Sixtus IV gewidmet. Ich kenne den Druck nur aus dem wundervollen Exemplare (dem Handexemplare Sixtus' IV?), welchen der Jacques Rosenthal'sche Katalog 27 (1901), Nr. 166, zu dem Preise von 750 M. anbot und den Hr. Rosenthal so gefällig war mir zu unterbreiten. Es ist der von Mâle aus der Pariser Nationalbibliothek citirte (Hain-Copinger 2455; Proctor 3961; Pellechet 1843; Brunet IV 608). Dagegen scheinen Hrn. Mâle die beiden höchst seltenen Drucke desselben Werkes in umgeänderter Redaction unbekannt geblieben zu sein, welche derselbe Rosenthal'sche Katalog unter Nr. 167 und 168 anbot, und von welchen der erstere zu Oppenheim (Jac. Koebel, ca. 1498) gedruckt ist (Hain-Copinger 2454; Pellechet 1842), der zweite zu Venedig (Bern. Benalius, ca. 1505; Rivoli 225). Die fünfzehn grossen und sechs kleinen Holzschnitte der Oppenheimer Ausgabe weichen ganz ab von der römischen; der Venezianer Druck hat zwölf grosse Figuren mit den Sibyllen.

[3] Ueber die Sibyllen vgl. a) betreffs d. antiken u. altchristl. Litteratur: Geffcken Die babylon. Sibylle (Nachr. d. Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen 1900, S. 89). — E. Sackur Sibyllin. Texte u. Forschungen. Pseudo-Methodius, Adro u. die tiburtin. Sibylle. Halle 1898. — Geffcken Die Oracula Sibyllina und Composition und Entstehungszeit der Oracula Sibyllina. Leipz. 1902. — E. Hennecke Neutestamentl. Apokryphen. Tübingen 1904. S. 318 ff.: christl. Sibyllen. — Const. Magn. Orat. ad Coet. Sanct. c. 18—19 (zu Euseb. De laud. Const., ed. Heinichen p. 381—385). — Thorlacius Opusc. acad. IV 213—381. — Gallaeus Dissert. de Sibyllis earumque oraculis. 1688. — Alexandri Oracula Sibyllina (Exc.). — Delaunay Moines et Sibylles. Par. 1874. — Bouché-Leclercq Hist. de la Divin. dans l'antiq. II 159. — R. Rochetti Trois Mém. sur les antiq. chrét. des Catacomb. I (Par. 1838) 30. — b) Christliche Symbolik: Pistorius SS. rer. Germ., Ratisb. 1726 (s. Index 2 s. v. Sibyll.). — W. Menzel Christl. Symb. II 365. — Piper Myth. d. christl. Kunst I 472—507. — Barbier de Montault Traité d'iconogr. chrét. II (Par. 1890) 83. — Ders. Iconographie des Sibylles. Arras 1874. — Didron et Durand Iconogr. chrét. Par. 1845. (s. u.) — Mrs. Jameson The History of Our Lord, cont. by Lady Eastlake, II[2] (Lond. 1872) 245. — Didron Ann. archéol. passim (s. Table des matières xxviii 513). — Grimouard de St-Laurent Guide de l'art chrét. (Par. 1875) IV 202; V 779—782. — Detzel Christl. Iconogr. I 564. — Rohde Psyche II[2] (1898) 62. — E. Mâle Quomodo Sibyllas scientiores artifices repraesentaverint. Par. 1899. — Müller-Grote Malereien des Rathhaussaales in Goslar. Berl. 1893. — Fedele Romani Le principali figurazioni della

In der bildenden Kunst erscheinen die Sibyllen verhältnissmässig spät. Bis jetzt ist kein älteres Beispiel ihres Auftretens bekannt als die unbezeichnete, von mir als Persica vermuthete (vielmehr Erythraea) Sibylle in den Wandmalereien von S. Angelo in Formis bei Capua, welche ich zuerst herausgegeben und dem 11. Jahrhundert zugewiesen habe (vgl. oben II 1, 64 f.). Zeitlich wird dieser am nächsten die Sibylle an dem Pulpitum zu Sessa stehen [1]: es ist die erythraeische Sibylle, bezeichnet durch die Inschrift: *Iudicii si[g]num.* Dem 12. Jahrhundert gehörte die erythraeische Sibylle an, welche Quaresimus [2] in der alten Marienkirche zu Bethlehem noch sah; sie hatte die Beischrift: *E coelo rex adveniet p[er] secla [futu]rus.* Das Malerbuch vom Berg Athos [3] spricht nur von einer Sibylle, was auf ein hohes Alter der betreffenden Notiz zu deuten scheint. In Frankreich werden von Sibyllenbildern notirt: die Erythraea am Portal der Kathedrale von Laon mit der Beischrift: *Et : p[er] : secla : futur : ;* desgleichen an den Chorstühlen von Auxerre (13. Jahrhundert), welcher Zeit Mâle auch die Figur im Dom zu Orvieto zuschreibt. Aus dem 14. Jahrhundert verzeichnet derselbe von französischen Werken die Propheten mit einer Sibylle im Palaste zu Avignon mit dem ‚*iudicii signum tellus*...‘, also auch die erythraeische, während die tiburtinische, die nach Godofridus von Viterbo von Augustus um Rath gefragt wurde, besonders in Rom in Ansehen stand, wie wir es auch im 12. Jahrhundert in den ‚Mirabilia Urbis Romae‘ finden oder im Luzerner Weltgerichtsspiel, wo sie als ‚fürnempst wysagin, albumea gnampt‘ auftritt. Zu Ende des 12. Jahrhunderts entstand in Araceli der von Muratori beschriebene Marmoraltar, welcher die Unterhaltung Augustus' mit der Sibylle schilderte, und im 14. Jahrhundert malte dort Pietro Cavallini dasselbe Sujet [4]. Etwas jünger ist die Darstellung der erythraeischen und der tiburtinischen Sibylle am Campanile des Florentiner Domes. Wiederholt begegnen uns Sibyllen bei Giovanni Pisano, besonders in dessen reichen Kanzelcompositionen; so sieben Sibyllen an der ehemaligen Domkanzel zu Pisa (fünf davon im dortigen Museo Civico, die zwei andern im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin), die Erythraea mit dem Spruchband ‚*Educabitur Deus et homo*‘ und vielleicht auch noch eine zweite, mit der Beischrift ‚*Puer celum et terram firmabit*‘, an der Domfaçade zu Siena [5], in äusserst charakteristischer Darstellung, in der die ungeheuren persönlichen Accente Michelangelo's bereits anticipirt sind, sechs Sibyllen über den Säulenkapitälen der Kanzel von S. Andrea in Pistoia [6]. Der spätern Zeit gehören die Darstellungen Ghiberti's an der Broncethüre des Florentiner Baptisteriums an, sowie die zehn Sibyllen im Malatesta-Tempel zu Rimini [7]. Andere Sibyllenbilder, welche Mâle entgangen zu sein scheinen, finden sich z. B. in den Kirchen zu Sens, Clamecy, Aix, Auxerre, Auch, Brou, Beauvais, Bertrand de Comminges, S. Ouen zu Rouen, in den Heures der Anne de France, im Kreuzgange des Domes von Amiens (acht Sibyllen in Fresco), auf einem Glasfenster zu Lüttich [8]. Im 15. Jahr-

---

Sibilla di Cuma nell' arte cristiana (La Bibliofilia III [1902] 357 sgg.). — Steinmann Sixt. Kap. II 382 ff.

[1] Schulz Denkm. d. Kunst d. Mittelalters in Unteritalien II (Dresd. 1860) 149. Taf. LXV f.

[2] Quaresimus Elucidatio Terrae Sanctae II 450.

[3] Didron-Durand Iconogr. chrét., Deutsche Uebers. von Schäfer (Trier 1855) S. 165 f.

[4] Muratori Antt. ital. III 880. — Vasari ed. Milanesi-Sansoni I 539.

[5] Vgl. Venturi Storia dell' arte ital. IV (Mil. 1904) 180. — Max Sauerlandt Die Bildwerke des Giov. Pisano (Düsseld. 1904) S. 32 ff.

[6] Venturi IV 194 ff. — Sauerlandt S. 62 ff.

[7] Steinmann Sixt. Kapelle II 386.

[8] Vgl. Didron-Durand Deutsche Ausg. S. 167, welche auch auf das Eintreten der Si-

hundert treffen wir ausser andern Darstellungen die tiburtinische Sibylle auch auf Jan van Eycks Tafel in S. Martin zu Ypern. Der Dom von Gurk bietet in seinen Gemäldecyklen die tiburtinische Sibylle mit Augustus [1]; auch in Xanten ist der Gegenstand vertreten [2]. Auf einem westfälischen Tafelgemälde umgeben die auf einem Löwenthrone sitzende Madonna Albulmasar und Virgil, der Letztere mit den zwei Anfangsversen der vierten Ekloge, darunter zwei Sibyllen [3]. Weitere Darstellungen begegnen am Bordesholmer Altar, in Calcar, in Siersdorf [4], auf einem Bilde von Diericks in Frankfurt (Städel'sches Institut), auf einem Tafelbilde des Lukas von Leyden in der Akademie der bildenden Künste zu Wien u. a.; fast durchweg ist es in den letzteren Fällen die Sibylle von Tibur vor Kaiser Augustus und der Hinweis auf die Geburt der Jungfrau. Immer noch werden keine zehn Sibyllen dargestellt: neun gibt erst Georg Syrlin an seinen wundervollen Chorstühlen im Ulmer Dom (1469—1474), welche Zusammenstellung nach Mâle's Vermuthung dem 1469 zuerst in Subiaco, dann öfter gedruckten Lactantius (,Institutio Divina') entnommen wäre. In dieser Vollständigkeit waren die Sibyllen bis dahin nirgends in Italien oder Frankreich dargestellt, und Mâle ist der wohlbegründeten Ansicht, dass Syrlins Werk keinen Einfluss auf die transalpinische Kunst geübt haben wird, der es wol gänzlich unbekannt blieb. Interessant ist dagegen seine Hypothese, dass neben den Ausführungen Marsilio's namentlich und ganz speciell die Schrift des Filippo de Barberiis (1481) durchschlagenden Erfolg bei den Künstlern gehabt und ausser den eigenen Illustratoren, wie dem des Codex des Arsenal in Paris Nr. 3 (Handschrift des Filippo mit Miniaturen), eine Reihe namhafter Schöpfungen inspirirt habe. Dahin gehören zweifellos die von Baccio Baldini (1436 bis ?) ausgeführten zwölf in Kupfer gestochenen Blätter, welche zum erstenmal, genau im Anschluss an das Werk des Filippo, zwölf Sibyllen darstellen [5]. Die von Mâle aufgenommene Annahme Ottley's und Passavants, nach welcher Botticelli die Vorlagen für diese Stücke gezeichnet haben soll, ist nicht begründet [6]. Weniger sicher erscheint die Zurückführung der von Ghirlandajo in S. Trinità zu Florenz 1485 gemalten vier Sibyllen auf dieselbe Quelle [7]. Weiter

byllen in die mimische und dramatische Kunst aufmerksam machen. Bemerkenswerth ist, dass Durand (S. 167) ausdrücklich versichert, in den byzantinischen Kirchen nie einer Darstellung der Sibyllen begegnet zu sein; was die Annahme empfiehlt, dass die Berücksichtigung des Sujets im Malerbuch vom Berg Athos gleich so manchen andern auf abendländischen Einfluss zurückgeht.

[1] Schneerlich i. d. Mitth. d. k. k. Central-Commission 1893, N. F. XIX 241.

[2] Beissel Gesch. der Ausstattung der Kirche des hl. Victor in Xanten (Freib. i. Br. 1887) S. 81 f.

[3] Bergner Handbuch der kirchl. Kunstalterthümer in Deutschl. (Leipz. 1905) S. 462.

[4] Aus'm Weerth Kunstdenkm. d. Rheinl. Taf. 51, 3.

[5] In der Zwölfzahl treten dann die Sibyllen auch diesseits der Alpen im Luzerner Weltgerichtsspiel vom Jahr 1549 auf. Die hier gemachten Angaben über das Costüm einzelner (,Sibylla agrippa in einem Rosenfarwen cleyd — Sib. libica, gezierett ganz mitt einem grünen plumenkrantz') weisen auf einen Zusammenhang mit der bildenden Kunst hin. Vgl. Reuschel Die deutschen Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformationszeit (Lpz. 1906) S. 305 ff.

[6] Vgl. zu dem Gegenstand: Bartsch XIII 172, Nr. 25—36. — Passavant Peintre-Grav. V 30, Nr. 25—36. — Ottley Inquiry etc. I 350 437. — Besonders die sorgfältige Beschreibung der Stiche bei Koloff in Meyers Allg. Künstler-Lexikon II (Leipz. 1878) 583. Dieser Aufsatz ist Mâle p. 87 allem Anschein nach ebenso entgangen wie die neueste Publication der Baldini'schen Stiche in dem Jahresheft 1886 der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft (Nr. 3), wo die zwölf Stiche nach einer ehemals einem Exemplar des Lignamine'schen Druckes von 1481 beigebundenen Originalvorlage aus der Sammlung Malcolm in London reproducirt sind.

[7] Vasari III 256 erwähnt diese vier Sibyllen (deren Datum 1485 unter dem Porträt

dürften aus Lignamine die sechs prächtigen Sibyllen geflossen sein, welche den Prachtcodex des Vatican schmücken, den Attavanti 1492 für Matthias Corvinus malte und der noch einer kunsthistorischen Bearbeitung harrt[1]. Durch die Beischriften kennzeichnen sich auch die sechs Sibyllen, welche Pollaiuolo 1493 an dem Grabmale Sixtus' IV anbrachte, als Entlehnungen aus Lignamine. Hier treffen wir auch die Propheten und die Allegorien der Wissenschaften, das Ganze, wie wir sehen werden, ein Praeludium der vaticanischen Schöpfungen, wie sie Julius II von Michelangelo und Raffael ausführen liess. Enger verwandt damit sind die Bilder der Propheten, Sibyllen (zwölf) und die Allegorien von Kunst und Wissenschaft, welche im Auftrage Alexanders VI 1494 Pinturicchio im Appartamento Borgia schuf[2], während derselbe Künstler sich in S. Maria del Popolo 1485 (vier Sibyllen) unabhängig von dem Autor bewegte, in Spello 1501 (wieder mit vier Sibyllen) Anschluss an Denselben nahm. Mâle (p. 42) führt ferner die zwölf Sibyllen in S. Giovanni Evangelista in Tivoli, die von einem Schüler Perugino's in S. Pietro in Montorio zu Rom herrührenden vier Sibyllen, die in gleicher Zahl in S. Maria sopra Minerva von Raffael del Garbo ausgeführten, die auf der Kanzel der Franciscanerkirche in Subiaco 1504 hergestellten Sculpturen, die zwei Statuen in S. Paolo zu Ferrara von Francesco Casella (16. Jahrhundert), die Erythraea im Monastero Maggiore zu Mailand von Luini[3], aus dem 17. Jahrhundert noch die drei in Fresco ausgeführten Sibyllen in S. Michele zu Pavia, endlich die elf Sibyllen im Paviment des Sieneser Domes (1481 durch Urbano da Cortona, Antonio Federighi u. A. hergestellt) und Perugino's berühmte sechs Sibyllen im Cambio zu Perugia (1500) auf den Lactanz und den Druck des Lignamine zurück. Vor Allem aber sucht er zu erweisen, dass Michelangelo's Serien der Propheten und Sibyllen dem Buche des Fra Filippo entliehen sind. Sein Hauptargument dafür ist, dass in dem Drucke des De Barberiis durch Schuld des Typographen zu den Versikeln Jud. 6, 36—38 nicht Josue, sondern Jonas gedruckt wurde, welchen Irrthum Michelangelo einfach reproducirt habe, indem er an der Schmalseite vor der Schöpfung den Propheten Jonas (mit Beischrift), umgeben von Fischen und unter der Kürbisstaude, darstellte. Mit der Nachbildung dieses ‚Druckfehlers', meint Mâle, sei die Abhängigkeit Buonarroti's erwiesen. Ich muss gestehen, dass mir diese Beweisführung unverständlich ist; denn der Künstler hat gerade das massgebende Moment, die Beischrift aus dem Buche der Richter, weggelassen und aus Gründen, welche gleich vorgelegt werden sollen, Jonas, nicht Josue, und zwar mit gutem Bedacht, vorgeführt.

Es soll damit nicht völlig bestritten werden, dass Filippo de Barberiis' Buch unserem Künstler bekannt gewesen war. Einen stricten Beweis dafür, dass Pollaiuolo, Ghirlandajo, Buonarroti u. A. gerade aus De Barberiis geschöpft, wird man so lange als nicht erbracht erachten können, als nicht erwiesen ist, dass Filippo de Barberiis nicht aus einer ihm mit jenen Künstlern gemeinsamen älteren Quelle seine Propheten und Sibyllen herausgearbeitet hat.

der Nera steht), von denen er eine als die Tiburtina (mit Octavian) beschreibt. Mâle (p. 38) bestimmt sie als die Agrippa, Cumaea und Erythraea, die dritte wäre nicht festzustellen. Steinmann, der (II 390) eine Abbildung bringt, unterscheidet sie als Erythraea, Persica und Cumaea.

[1] Barbier de Montault l. c. — Mâle p. 39.

[2] Vgl. Revue de l'art chrét. XL (1897) 500.

[3] Von Luini befinden sich auch Sibyllendarstellungen mit auf Lignamine hinweisenden Beischriften in Saronno, ferner in Busto Arsizio ‚eine Reihe Sibyllen, reich an grossartigen Zügen' (Burckhardt Cicerone II[7] 825).

Wie dem auch sei, ein Factum steht fest, und dieses ist für die Beurteilung der Absichten Julius' II und seines Programmes hochwichtig. Das ist die jetzt unleugbare Thatsache, dass in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in dem Parallelismus der Propheten und Sibyllen ein willkommenes Mittel gefunden war, um der Idee der Führung der Menschheit auf das Heil hin nicht bloss in der alttestamentlichen Ordnung, sondern auch in der ausserjüdischen antiken Geisteswelt einen künstlerischen Ausdruck zu geben. Heidenthum und Judenthum, welche in einem unsterblichen Werke unserer Gegenwart[1] als Vorhalle des Christenthums aufgewiesen worden sind, sind damit in ein richtiges Verhältniss gesetzt. Julius II, der noch als Cardinal an dem Grabdenkmal seines Oheims Sixtus IV diesen Gedanken durch Pollaiuolo veranschaulichen liess, war sicher einer der Ersten, welche ihn tief in sich aufnahmen: jetzt war der grosse Tag erschienen, wo er ihn durch den Pinsel Michelangelo's und Raffaels der gesammten Christenheit als Grundlage einer auf dem Boden des christlichen Dogma's feststehenden, aber immerhin eine neue, grossartige Culturentwicklung ermöglichenden Weltanschauung vorführen konnte.

Ein zweiter Punkt, der hier sofort uns entgegentritt, ist der Einfluss der in Florenz vorzüglich durch Marsilio Ficino und Pico della Mirandola vertretenen Schule auf die unter Julius II im Vatican angeordneten Bildercyklen.

Denn das kann nicht in Abrede gestellt werden, dass der Dominicaner Filippo de Barberiis, obgleich seiner Herkunft nach Sicilianer, dem Gedankenkreis der Florentiner nahestand.

Der Grundgedanke des Cyklus.

Man hat auch eine starke Beeinflussung Michelangelo's durch Savonarola angenommen[2]. Wenn damit die allgemeine religiöse Stimmung und Richtung, welche Buonarroti am Fusse der Kanzel von S. Marco in jungen Jahren in sich aufgenommen hat, gemeint wäre, so würde nichts dagegen einzuwenden sein; wohl verstanden, mit der Einschränkung, dass die engherzige und einseitige Auffassung von dem Wesen der Renaissance und der Antike, wie wir sie bei Savonarola feststellten (II 2, 280), von der ganzen Anschauung und der künstlerischen Richtung des Meisters so weit als möglich ablag. Wir kommen später auf die Frage zurück, auf welchem Punkte die savonarolesken Reminiscenzen der neunziger Jahre in den alten Tagen Michelangelo's wieder durchbrechen. Will man aber die Auswahl der an der Sixtinischen Volta gemalten Scenen und insbesondere auch die Propheten und Sibyllen auf Savonarola's Predigten zurückführen, so heisst das den Dingen Gewalt anthun und den Grundgedanken der uns hier beschäftigenden Composition völlig verkennen, der einer andern Quelle entstammt. Die von Mâle zum Erweise seiner Annahme aus Savonarola's ‚Revelatio de tribulationibus nostrorum temporum' angeführte Stelle[3] spricht zwar von den Propheten, nicht aber von den Sibyllen,

---

[1] Döllinger Heidenthum und Judenthum. Vorhalle zur Geschichte des Christenthums. Regensburg 1857.

[2] Michelet meinte: ‚Son maître immédiat, qu'il l'ait su ou ne l'ait pas su, n'est plus même Savonarole; c'est le 12e siècle et la vision de Joachim de Flore que Savonarole n'osait lire.' E. Müntz (III 476) ist auch geneigt, diesen dunkeln mittelalterlichen Reminiscenzen, diesen ‚souffle dantesque' zugeben. Alles wohl, nur darf der sichere Boden der Kritik damit nicht verlassen werden.

[3] Das ‚Compendium Revelationum' (der von Mâle gegebene Titel des Werkes ist falsch) ist 1495 bei Franc. Bonaccorsi lateinisch und am 18. August desselben Jahres auch italienisch erschienen, konnte also Michelangelo wohl bekannt sein. In der Quétif'schen Ausgabe (im Anhang zu Pico's Vita Hieronymi Sav., Par. 1674) steht die von Mâle p. 51 angezogene

und beweist für die Mâle'sche These gar Nichts. Klaczko's Hinweis auf die Uebereinstimmung der von Michelangelo ausgehobenen alttestamentlichen Scenen mit zahlreichen Predigten Savonarola's (p. 340) ist geradezu naiv. Der treffliche Verfasser von ‚Rome et la Renaissance' hat offenbar nicht gewusst, woher diese Uebereinstimmung stammt. Sie ist ganz einfach auf den Umstand zurückzuführen, dass Savonarola eine Reihe von Predigtcyklen in der Fastenzeit und in der Karwoche hielt, wo, in den Episteln der Ferien, gerade die auf das kommende Heil und die Geheimnisse der Erlösung hinführenden Abschnitte aus den Propheten gelesen werden, mit welchen es Michelangelo in der Ausführung seines Auftrages zu thun hatte.

Uebersieht man die Erklärungen, welche die Kunstforscher von den Sixtinischen Deckengemälden gegeben haben, so muss man über die Unkenntniss staunen, mit welcher allenthalben, bis herab zu den neuesten Interpreten, über diesen Gegenstand geschrieben wurde. In der That hat Niemand gesehen, weshalb hier gerade diese Scenen aus dem Alten Testament und gerade diese Prophetenbilder vorgeführt werden. Man hat sich wohl gefragt, weshalb der Historiencyklus gerade mit der abstossenden Scene der Trunkenheit Noe's abschliessen und damit das so feierlich und erhaben beginnende Praeludium der Heilsgeschichte in einen derart schrillen und hoffnungslosen Misston ausklingen musste; Niemand hat aber darauf eine befriedigende Antwort gewusst, und doch liegt die Sache verhältnissmässig einfach. Treten uns in den Mittelfeldern in dramatischer Entwicklung, in einer mit unerbittlicher Consequenz niedersteigenden Abfolge die Schicksalsanfänge der Menschheit entgegen, wird hier der specifisch kirchliche Gedanke durchgeführt, dass die unmittelbare, directe Erziehung des Menschengeschlechtes auf das Erscheinen des Logos in der Geschichte, im Alten Testamente, in der wunderbaren, strafenden und begnadigenden Führung des auserwählten Volkes gegeben sei, so werden die Ausblicke in die ferne, hoffnungsreiche Zukunft durch die begleitenden Darstellungen eröffnet. Jener scheinbar so brutale Moment, mit dem Michelangelo den Faden der Entwicklung fallen lässt, ist der Ausgangspunkt einer neuen Heilsperiode; von ihm aus pilgert die Menschheit auf drei dauernd geschiedenen Wegen ihrer Zukunft entgegen, theils mit dem Segen, theils unter dem Fluche des Stammvaters, der als zweiter Adam im Heilsplane der Vorsehung dasteht, als Haupt und Träger der neuen Heilsentwicklung, die erst mit Moses abschliesst. In den vier Befreiungsbildern wird der ernste Eindruck der Urentwicklung gemildert, der Ausblick auf das bessere, höhere und allem Bösen unzugängliche Element im Heilsprocess freigehalten; die tiefe Spannung löst sich aus, und in bestimmterer Weise wird die einstige Form der Erlösung angedeutet. Dieser Gedanke, dass, wie auch die Wege der Menschen verlaufen mögen, doch eine Vorsehung über Allem waltet und wunderbar die Irrenden und Suchenden zum Ziele führt, klingt weiter und bestimmter in den Medaillondarstellungen nach, die geradezu wie eine Illustration zu dem Lebenswerke der Propheten über ihnen stehen. Ein gemeinsamer Grundgedanke liegt allen jenen so unscheinbaren Bildern, wie übrigens auch den vier Befreiungsbildern, zu Grunde: *‚Quare fremuerunt gentes et quare conturbati sunt … Deus irrisit eis et subsannavit eos.'* Diese erhebenden Accorde nicht unter-

---

Stelle II 222. Klaczko geht, mit Rücksicht auf Savonarola's Abhandlung ‚De veritate prophetica', so weit, die ganze Sixtina und die Stanzen ein Compendium Revelationis zu nennen (Sous la voûte de la Sixtine, i. d. Revue des Deux Mondes CXXXVIII [1896] 750).

gehen zu lassen in allem Leid und Argen der Zeit, sie zu verstärken, sie hindurchzutragen durch die Jahrhunderte, sind die grossen Repraesentanten des Optimismus in der Heilsgeschichte, Propheten und Sibyllen, angebracht. Somit geben die Mittelbilder die Hauptpunkte der Heilsführung während der ersten Epoche, während des *tempus ante legem*, die vier Eckbilder und die Medaillondarstellungen enthalten Verheissungen des einstigen Heiles, gewissermassen vier Formen eines und desselben Protoevangeliums; die Heilsführung aber tritt, für Judenthum und Heidenthum, concret unter dem Bilde der Propheten und Sibyllen in die Erscheinung. Nun haben auch die Stichkappen- und Lunettendarstellungen, über deren Bedeutung man sich bislang wenig einigen konnte, eine ganz andere Existenzberechtigung als die einer blossen Raumfüllung oder auch als die, den Propheten ein entsprechendes Publicum zu geben. Sie, die ‚Vorfahren Christi', sind die an der Heilsführung Participirenden. Sehr treffend hat sie Steinmann charakterisirt (II 456): ‚Die Stichkappen schildern uns Israel in Babylon, ein gefangenes Volk, das gleichsam zu den Füssen der Propheten sitzt, durch deren Tröstungen es im Glauben an eine bessere Zukunft gestärkt wird. In den Lunettenbildern dagegen erzählt uns der Künstler die Familiengeschichte eines Volkes in Genrebildern grossartigsten Stiles.' Praeciser kann diese Charakterisirung noch werden, wenn man mit der ganzen, stereotyp gebliebenen mittelalterlichen Tradition in ihnen die Vertreter der Heilsgeschichte und des Heilsgedankens erblickt, dessen Wandlungen auch die verschiedenartige Differenzirung bedingen. Wir haben weiter oben schon auf die während dieser Zeit noch sehr geläufige Eintheilung der Heilsgeschichte hingewiesen; an der dort namhaft gemachten Quelle kann man ersehen, wie die Hauptpersonen der Stammtafel auf diese Heilsperioden vertheilt wurden[1]. Die wahre Bedeutung dieser Figurenreihe und ihr Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Vorstellungskreis wird zur Evidenz erhoben durch eine Vergleichung mit den Figurenreihen an den Portalwölbungen mittelalterlicher Kathedralen. Wie dort um allegorisch-typologische Historienbilder in langen Reihen die alttestamentliche Heilsgeschichte, die Heilsträger und Heilsverkündiger unter dem Bilde von Patriarchen, Königen, Propheten und Richtern vorgeführt wurden, so hat auch Michelangelo um die Historien in der Mitte in langen Reihen Propheten und ‚Vorfahren' angebracht; nicht ‚unbekannten Regionen' entnahm er die Inspiration dazu, sondern dem sehr naheliegenden ‚kostbaren Vorstellungsschatz der Vergangenheit'.

In welchen Hauptereignissen und biblischen Persönlichkeiten die Heilsführung erblickt werden konnte, das bringt uns die Kirche in dem Weihnachten und Ostern vorausgehenden Theile des Kirchenjahres und insbesondere in den Feriallectionen der Fastenzeit und der Karwoche, in die Erinnerung[2].

---

[1] Für die frühere Zeit sei als Beispiel Honor. Augustod. in Cant. Cantic. (Migne CLXXII 452) genannt.

[2] In dem heutigen Missale Romanum, welches in diesem Punkte von demjenigen des 16. Jahrhunderts nicht wesentlich abweicht, werden aus dieser Praeparatio Evangelica folgende Stücke gelesen:

Feria IV Cinerum:	Ioel c. 2.
„ V post Cinerum:	Ion. c. 38.
„ VI „ „	Is. c. 58.
Dom. I Quadrages.:	Is. c. 58.
Fer. II post Dom. I Quadr.:	Ezech. c. 34.
„ III „ „ „	Is. c. 55.
„ IV „ „ „	3 Reg. c. 49.
„ V „ „ „	Ezech. c. 16.
„ VI „ „ „	Ezech. c. 18.
Sabbato „ „ „	Deut. c. 26.
Fer. II post Dom. II Quadr.:	Dan. c. 50.
„ III „ „ „	III Reg. c. 17.
„ IV „ „ „	Esth. c. 13.
„ V „ „ „	Ier. c. 17.
„ VI „ „ „	Gen. c. 17.
Sabbato „ „ „	Gen. c. 27.

Die Propheten.

Von den sieben an der Volta angebrachten Prophetenbildern (Jeremias, Ezechiel, Joel, Zacharias, Isaias, Daniel, Jonas) sind alle mit Ausnahme des Zacharias in den Lectionen der Quaresima vertreten. Dass der letztgenannte Prophet jenen sechs beigesellt wurde, konnte in besondern Verhältnissen seinen Grund haben. Justi hat kürzlich darauf aufmerksam gemacht, dass Savonarola 1495 in der 33. Fastenpredigt über Zacharias, anknüpfend an dessen Aussprüche 4, 7. 9 und 6, 12 *(‚Ecce vir Oriens nomen eius . . . aedificabit templum Dei‘)*, Diesen als den *profeta dell' edificazione del tempio*, d. i. als den Propheten der Neubegründung des (von Alexander VI verwüsteten) Hauses Gottes, mit deutlichem Hinweis auf den vom Frate von S. Marco erwarteten neuen Hohenpriester *(‚questo è quello pontefice nuovo che io ti dissi‘)*, gefeiert hatte, und dass sich daher Michelangelo, dem ehemaligen Zuhörer des grossen Reformators, die Erinnerung an diese Predigten aufgedrängt hätte [1]: eine Hypothese, welche immerhin manches für sich hat, obgleich die zahlreichen messianischen Prophezeiungen, welche sich bei Zacharias finden (9, 9; 11, 12; 12, 10), schon hinreichen könnten, um eine besondere Berücksichtigung nahezulegen. Ansprechender, weil vor allem mehr im Einklang mit der ganzen übrigen Auffassung der Zeit, ist die Annahme Steinmanns (II 347), dass Zacharias als

---

Fer. II post Dom. III Quadr.: 4 Reg. c. 5.
„ III „ „ „ 4 Reg. c. 4.
„ IV „ „ „ Ex. c. 20.
„ V „ „ „ Ier. c. 7.
„ VI „ „ „ Num. c. 20.
Sabbato „ „ „ Dan. c. 13.
Fer. II post Dom. IV Quadr.: 3 Reg. c. 3.
„ III „ „ „ Ex. c. 32.
„ IV „ „ „ Is. c. 1.
„ V „ „ „ 4 Reg. c. 4.
„ VI „ „ „ 3 Reg. c. 17.
Sabbato „ „ „ Is. c. 49.
Fer. II post Dom. V Quadr.: Ion. c. 3.
„ III „ „ „ Dan. c. 14.
„ IV „ „ „ Lev. c. 19.
„ V „ „ „ Dan. c. 3.
„ VI „ „ „ Ier. c. 17.
Sabbato „ „ „ Ier. c. 18.
Dominica in Palmis: Ex. c. 15—16.
Fer. II Hebdom. maioris: Is. c. 50.
„ III „ „ Jer. c. 11.
„ IV „ „ Is. c. 62.
„ V „ „ Is. c. 53.
„ VI „ „ Os. c. 6. Ex. 12.
Sabbato Sancto, Prophetiae XII:
1. Gen. c. 1—2 (In principio creavit).
2. Gen. c. 5—7, 8 (Noe, Sündfluth, Opfer Noe's).
3. Gen. c. 22 (Opfer Isaaks).
4. Ex. c. 14—15 (Pharao's Untergang im Rothen Meer).
5. Is. c. 54—55 (Omnes sitientes venite ad aquas).
6. Bar. c. 3 (Audi Israel).
7. Ezech. c. 37 (Todtengericht des Ezechiel).
8. Is. c. 4 (Septem nationes).
9. Ex. c. 12 (Moses).
10. Ion. c. 3 (Factum est verbum Domini).
11. Deut. c. 31 (Josue).
12. Dan. c. 3 (Nabuchodonosor und die goldene Bildsäule).

Für die Nebenscenen aus dem Alten Testamente kommt ausschliesslich die Liturgie nach Pfingsten in Betracht, und zwar:
Fer. III infra hebd. IV post Oct. Pentec.: 1 Reg. c. 17 (Goliaths Ende).
Fer. VI infra hebd. IV Sept.: Iudith c. 15 (Holofernes und Judith).
Fer. VI infra hebd. V Sept.: Esth. c. 6 (Esther und Aman).
Fer. III infra hebd. V post. Oct. Pentec.: 2 Reg. c. 3 (Abners Tod).
Sabb. infra hebd. V post Oct. Pentec.: 2 Reg. c. 11 (Urias' Tod).
Dom. V post Oct. Pentec.: 2 Reg. c. 12 (Nathans Busspredigt).
Sabb. infra hebd. V post Oct. Pentec.: 2 Reg. c. 8 (Absaloms Tod).
Fer. II infra hebd. IX post Oct. Pentec.: 4 Reg. c. 2 (Elias' Himmelfahrt).
Sabb. infra hebd. IX post Oct. Pentec.: 4 Reg. c. 9 (Jorams Tod).
Dom. X post Oct. Pentec.: 4 Reg. c. 10 (Ahabs Untergang, Sturz der Baalssäule).

[1] Justi a. a. O. S. 137 ff. Wenn der hochverehrte Verfasser hier bemerkt, die kirchliche Ikonographie stelle sonst Zacharias als jungen Mann dar, so ist das ein Irrthum. Zacharias wird meist oder immer als langbärtiger Greis, gewöhnlich mit dem siebenarmigen Leuchter, als Wiederhersteller des Tempels, dargestellt. Vgl. Malerbuch vom Berge Athos, deutsche Uebers. S. 156; Detzel Ikonogr. II 606 u. a.

Verkündiger des Palmsonntagsgeheimnisses (‚*Exulta filia Sion*' etc.) Aufnahme in den Prophetenchor der Sixtinischen Kapelle gefunden hat, wie auch schon in die Reihe der Propheten und Sibyllen bei Philipp de Barberiis.

Justi hat (S. 89 ff.) eine weitgreifende Untersuchung über die Frage angestellt, nach welchen Gesichtspunkten ‚der Künstler oder seine Rathgeber die drei unter den zwölf kleinen Propheten ausgewählt haben, wenn ja die vier grossen unbestrittenes Recht auf ihren Platz hatten, und warum er in diesem einen Punkte der Zeitordnung des Joel von der Ueberlieferung abgewichen ist'.

In diesen Ausführungen ist Alles geistvoll und anziehend; und es kann nicht zweifelhaft sein, dass das, was hier über Jonas, Jeremias, Ezechiel, Daniel, Isaias, Joel und Zacharias gesagt wird, volle Beachtung verdient. Gleichwol wird man sich der Empfindung nicht verschliessen können, dass hier auch Manches in die Bilder hineingedeutet wird, woran Michelangelo wirklich nicht gedacht hat. Die Auswahl der Propheten war im Wesentlichen durch die kirchlichen Lectionen bestimmt, und zwar aus dem Grunde, weil dem Kirchenjahre das gleiche geistige Programm zu Grunde liegt wie dem Cyklus der Deckenbilder in der Sixtina. Und da der Raum nur für sieben Propheten und fünf Sibyllen ausreichte, so war der Künstler gezwungen, aus den beiden Kategorien wieder eine engere Auswahl zu treffen, für welche wol die Bedeutsamkeit und Popularität der in Betracht kommenden messianischen Prophetien das ausschlaggebende Moment war. Will man mit der Einzeldeutung darüber hinausgehen, so gelingt es vielleicht ganz annehmbare Gesichtspunkte zur Geltung zu bringen; man wird aber ebenso leicht der Gefahr einer rein subjectiven Interpretation anheimfallen.

Steinmann hat zur Motivirung der Auswahl im Gegensatze zu Justi mehr auf liturgische Gesichtspunkte zurückgegriffen, ohne aber durchweg consequent dieses Verfahren durchgeführt zu haben. Was Justi zur psychologischen und ästhetischen Würdigung des Propheten- und Sibyllenchores sagt, gehört zum Geistvollsten seines Buches und zum Herrlichsten, was je über diese hehren Gestalten, die auf den Zinnen der Menschheitsgeschichte thronen, geschrieben worden ist. Selbst wenn Michelangelo bei der Auswahl dieser Gestalten bestimmte, durch den grossen Plan seines Programmes bedingte Prophetien vor Augen hatte, so hat er sich doch nur in sehr untergeordnetem Masse an die traditionelle Auffassung ihrer Mission bei der Charakterisirung der Einzelnen gebunden erachtet, wie etwa bei Jeremias, Jonas. Er verwendet hierbei lediglich die historischen Namen, den Seher und die Seherin aber schafft er ganz aus sich, aus seiner abgrundtiefen Künstlerseele giesst er ihnen eine weit über alles Menschliche und Natürliche gehende Lebensfülle ein und eine Steigerung der Affecte so grandioser und bei jedem Einzelnen so wohl differenzirter Art, dass wir uns nicht mehr als gleichen Geschlechtes mit ihnen fühlen können. Da ist Alles gross und heroisch, in diesem machtvoll lebendigen Pathos der Empfindungen überwältigend und erschütternd; das sind alles Wesen, die mit jeder Fiber und in jeder Gewandfalte die Hoheit ihrer Mission zum Ausdruck bringen, und doch ist bei Jedem die Aeusserung dieser Innenwelt auf andere Art ausgesprochen, Jedes bei allem Typischen des Berufes und vor allem auch der traditionellen Auffassung eine Persönlichkeit von kraftvollster Individualität. Und wie ist bei diesen Gestalten, die die dunkeln Räthsel der Zukunft lesen und den unerbittlichen Plan der Vorsehung mit eigenen Augen schauen, Alles bis in die Details

der Haltung und der Gewandbehandlung mit äusserster Sorgfalt und mit Bedacht behandelt, wie fein berechnet schon allein die Anordnung der Propheten und Sibyllen nach dem Gesetze der Zusammengehörigkeit oder ideellen Gegensätzlichkeit!

Es kann hier unsere Aufgabe nicht sein, auf die Fülle von künstlerischen Werthen, die diesen Gestalten eigen sind, abzuheben; wir können auch nicht länger bei den inneren Erlebnissen verweilen, die in jedem dieser schmerzvoll bewegten Gesichter sich spiegeln. Der grübelnden, in sich versunkenen Ruhe des Joel und des Zacharias steht das hastige, concentrirte Forschen und Haschen (*'furiare del cercare':* Vasari) bei Daniel entgegen; dann steigert sich die innere Empfindung bis zum schmerzlichen, unsagbar leidvollen Ausdruck bei Isaias, bis zum leidenschaftlich erregten Auffahren bei Ezechiel ob der Nachtgesichte, die Beide schauen; und zuletzt ist es bei Jeremias, der grandiosesten Schöpfung dieses Chores, der stumme, empfindungslose, versteinerte Schmerz [1], 'ein Monument auf den Trümmern seiner untergegangenen Welt'. Wesentlich andere Accente klingen in der äusserst kühnen, um nicht zu sagen gewaltsamen, Haltung des Jonas an, in der deutlich das Niederbeugen eines widerspänstigen Willens durch eine höhere Macht sich kundgibt. Fehlt auch den Sibyllen das Stürmische im Stimmungsgehalt der Propheten, so stehen sie hinter ihnen doch nicht zurück an Kraft des Ausdruckes, an Unmittelbarkeit der Lebensäusserung. Welch unvergleichliche Typen mantischen Schauens repraesentiren die wetterharten, herculischen Viragines, die Persica und die Cumaea; wie entspricht der complicirten Pose der jugendlich unruhigen Libyca die Vielseitigkeit ihrer seelischen Eindrücke; wie äussert sich, ganz im Gegensatze dazu, in der ruhigen, bequemen Haltung der nicht weniger jugendfrischen Erythraea das sinnende, tiefe Grübeln einer Seherin! Die Königin dieser Kündigerinnen menschlicher Schicksale aber ist die Delphica: alles an ihr in Haltung und Ausdruck ist vornehmster Adel; in dem ekstatisch erregten, fragenden Auge das Zittern banger, schmerzlicher Sorge. Dieses classisch edle Gesicht mit dem visionären Blick und dem vergeistigten Ausdruck ist einer der herrlichsten weiblichen Schönheitstypen Michelangelo's.

Die Historienbilder.

Was von dem Prophetenchor in Hinsicht auf die seiner Auswahl und Motivirung zu Grunde liegenden Gesichtspunkte gesagt wurde, gilt in gleicher Weise auch von den Mittelbildern. Auch hier hat sich der Künstler durchaus in Abhängigkeit von den Lectionen der Quaresima und namentlich der Karwoche bewegt — gerade so gut wie die ganze alttestamentliche und mittelalterlich homiletische Litteratur, von den Homilien des Origenes an bis herab zu den Predigten des Fra Girolamo, denen Michelangelo einst mit so grossem Eifer gefolgt war. Es ist seiner Zeit aufgewiesen worden, welche Bedeutung diese Lectionen für die Ausbildung der altchristlichen und frühmittelalterlichen Genesisbilder und im allgemeinen die Bildercyklen gehabt haben [2]. Man sieht

[1] Steinmann deutet die beiden schmerzvollen Mädchengestalten hinter diesem Propheten mit sehr viel Wahrscheinlichkeit als Allegorien von Jerusalem und Samaria, ebenso die räthselhafte Mädchengestalt hinter Jonas als Personification von Ninive. Ueber den Cartellino, der in seiner Aufschrift 'Alef, Vav' den Schlüssel zum Seelenzustande des Trauerpropheten enthält, vgl. Steinmann im Repert. f. Kunstwissensch. XVII 175.

[2] Vgl. oben I 451 u. 452, wozu noch ausser Origenes' 'Homiliae in Genesim' nachzutragen ist der 'Heptateuchos' des gallischen Priesters Cyprian (ca. 398); vgl. die Ausgabe von Peiper im Corpus SS. eccles. lat. XXII, Vindob. 1881. Um dieselbe Zeit stellte Proba aus Virgil ihre Centonen 'De fidei nostrae mysteriis' zusammen, welche, worauf hier ausdrücklich hinzuweisen ist, Filippo de Barberiis ebenfalls im Anhang zu seinem Buche abdruckte; vgl.

auch hier, wie Michelangelo mit seiner grandiosesten Schöpfung noch ganz im Zusammenhang mit den alten kirchlichen Traditionen steht und ihnen den Inhalt seiner Compositionen entnimmt: ein Jahrzehnt später schon beginnt man sich weiter loszureissen und verzichtet darauf, Gedanken zu malen.

Gehen wir etwas näher auf die neun Mittelbilder ein, deren eingehendere Analyse in unsern Tagen nach Grimm und Springer hauptsächlich wieder Justi unternommen und Steinmann ganz wesentlich gefördert hat. Ich verweise auf diese eingehenderen Darstellungen und hebe hier vorzugsweise nur Gesichtspunkte hervor, die Andern entgangen sind oder welche geeignet erscheinen, irrige Vorstellungen zu beseitigen.

Das erste Bild zeigt uns Jehova schwebend, den Kopf zurückgeworfen, die Arme hoch über das Haupt emporhaltend, den Körper mit wehendem Mantel verhüllt. Uebereinstimmend sagen Vasari und Condivi, es sei hier die Scheidung des Lichtes und der Finsterniss dargestellt: *‚il dividere la luce dalle tenebre'*, wie Ersterer, *‚l' onnipotente Iddio, che col moto delle braccia divide la luce dalle tenebre'*, wie Condivi schreibt. Justi (S. 37) und mit ihm Steinmann haben gegen diese landläufige Ansicht gegründete Einwendungen erhoben; sie finden, dass diese mühsam ringende Gestalt Elohims mehr als wunderlich gegen das *Fiat lux* der Genesis absticht, und Justi denkt an eine sich selbst dem Chaos entringende Gottheit, entsprechend dem Demiurgos des platonischen ‚Timaeus', dessen erste Handlung die Herstellung der Ordnung *(τάξις)* im Chaos ist. In der That beginnt die Schöpfungsgeschichte nicht mit der *divisio lucis et tenebrarum* (Gen. 1, 3), sondern mit der Erschaffung von Himmel und Erde (Gen. 1, 1). Immerhin hat auch die gewöhnliche Auffassung manche Berechtigung für sich; die Erschaffung von Himmel und Erde bildet mit der Scheidung von Licht und Finsterniss den ersten Tag, welchen der heilige Text Vers 1—5 beschreibt: der Passus, welchen der Künstler aus diesem ersten Tag zur Schilderung in Scene I auswählt, ist meines Erachtens das *‚spiritus Dei ferebatur super aquas'* (Vers 2). Die Darstellung schliesst sich so eng an den Text der Proba an, dass man fast eine directe Entlehnung annehmen möchte:

> Et medium luci atque umbris iam dividit orbem,
> Sydera cuncta notat, tacito labentia coelo:
> Intentos volvens oculos, qua parte calores
> Austrinos tulerit, quae terga obverterit axi,
> Obliquus qua se signorum verterit ordo.

Im zweiten Bilde, sagt Vasari, wird *con bellissima discrezione ed ingegno* vorgeführt, wie Gott Sonne und Mond erschafft; der Herr ist von vielen Putti umgeben und zeigt sich in seinen Bewegungen *‚molto terribile'*. Aehnlich Condivi, der aber besonders auf die wunderbare Kunst in der Verkürzung des

die neue Ausgabe desselben von Schenkl im Corp. SS. eccles. lat. XVI 1, 569 ff. Nicht zu übersehen ist auch des Massilienser Orators Cl. Marius Victor Comm. in Genesim (ca. 425—450), ed. Schenkl a. a. O. S. 335 ff. Dass diese Gedankengänge noch bis an die Schwelle der Neuzeit, noch in der Zeit der Entstehung der Sixtina äusserst beliebt waren, zeigen uns Werke wie die Biblia Pauperum, die Specula humanae salvationis, in denen in gleicher Weise wie in der päpstlichen Palastkapelle die Grundgedanken der Heilsgeschichte in einzelnen stereotyp gebliebenen Vorgängen repraesentirt wurden. Es darf aber auch hier wieder auf den von Johannes Turrecremata entworfenen Cyklus für S. Maria sopra Minerva hingewiesen werden, der gleichfalls mit der Schöpfung begann und mit dem Weltgerichte schloss. Für Michelangelo kam freilich nur der erste Abschnitt dieses Programms in Frage.

mit der Erschaffung der Pflanzenwelt beschäftigten Gottes hinweist. Das Compartiment hat zwei Scenen, welche als zweiter Tag Gen. 1, 5—8 beschrieben sind. An die Erschaffung von Sonne nnd Mond knüpft die Allegoristik der *duo luminaria* an, welcher wir zuerst bei Origenes begegnen: freilich in einem ganz andern Sinn als im Mittelalter, wo unter ihnen Kirche und Staat verstanden werden, während der grosse Alexandriner Christus und die Kirche als die beiden von Gott in die Welt gestellten Leuchten erklärt. Oft bemerkt und mehrfach getadelt ist die Rückenansicht des Herrn, welche Justi durch die Theophanie des Moses (Ex. 33, 23) eingegeben glaubt.

Im dritten Bilde schauen wir die Scheidung von Wasser und Erde (*‚congregentur aquae quae sub coelo sunt, in locum unum‘* etc.): man hat an das Keimen und Entstehen der Pflanzenwelt zu denken (Gen. 1, 9—13). Es kann auffallen, dass wir von all dem nichts sehen, nur der Schöpfer kommt, über die unermessliche Fläche des Weltmeeres dahinschwebend, in heftiger, dramatischer Bewegung auf den Beschauer zu. Justi meint, weil der Künstler nicht das Werk, sondern den Werkmeister zu malen hatte, in Diesem aber das Geschaffene sich abspielt. In der That, wie hätte sich auf so engem Raume die ungeheure Bewegung des sich aus dem Nichts entwickelnden Lebens darstellen lassen? man konnte sie nur in der gewaltigen Erregung des Demiurgen ablesen.

Ueber das vierte Bild, die Erschaffung des Menschen (Gen. 1, 26—31), hat sich schon Vasari sehr schön und treffend vernehmen lassen, und zwar sowol hinsichtlich der Majestät Gottes als der unsagbar schönen Gestalt Adams [1]. Jehova schwebt durch die Lüfte, getragen von einer köstlichen Schaar von Engeln (deren einer, mit weiblichen Zügen behaftet, seine Linke umfasst [2]) und ganz eingehüllt in den mächtig aufgebauschten Mantel, während er die Rechte gegen einen aus seinem Schlafe sich emporhebenden, ihm die Linke entgegenhaltenden Menschen ausstreckt und durch die Berührung seines Zeigefingers ihn zum Leben erweckt. Dass für dieses Thema die betreffenden Bildwerke des Jacopo della Quercia an der Façade von S. Petronio in Bologna und des Ghiberti am Baptisterium in Florenz Michelangelo beeinflusst haben, dass das Motiv der Belebung durch die Berührung mit den Fingerspitzen schon bei Giotto in der Arena zu Padua vorkommt [3] und selbst eine gewisse Stütze in dem kirchlichen Hymnus ‚Veni Creator Spiritus‘, worauf Klaczko (S. 358) zuerst aufmerksam machte, haben konnte *(‚Digitus paternae dexterae‘, ‚Accende lumen sensibus‘)*, ist allgemein zugegeben; beachtenswerth ist auch Justi's und Steinmanns Hinweis darauf, wie weit sich die Darstellung der Schöpfung des Menschen von den Vorbildern entfernt, welche die ältere Kunst bieten konnte: dem prometheischen Thongebilde und dem Einblasen des Lebenshauches, wie er der morgenländischen Auffassung entsprach. Hier bewirkt die blosse Annäherung schon das grosse Wunder, von dem die Welt-

---

[1] Vasari, ed. Milanesi-Sansoni VII 180: „... la creazione di Adamo; dove ha figurato Dio, portato da un gruppo di angioli ignudi e di tenera età, i quali par che sostenghino non sola una figura, ma tutto il peso del mondo, apparante tale mediante.‘

[2] J. P. Richter (Zeitschr. f. bild. Kunst X [1875] 171) sieht in diesem Weib Eva und etablirt damit die Praeexistenz unserer Stammmutter. Hettner (S. 251) meint, im Anschluss an die Fassung der platonischen Schöpfungslehre bei Marsilius Ficinus, es sei nach dem Vorbilde der antiken Darstellung der Psyche hier die Personification der Weltseele (in den Engeln) und dann die der Menschenseele gegeben. Indes lässt sich auf Grund der Steinmann'schen trefflichen Reproductionen ohne weiteres erkennen, dass hier nur an einen Engel zu denken ist. Vgl. auch Steinmann II 328.

[3] Steinmann II 326.

geschichte ihren Anfang nimmt. Bereits Cornelius hat die Bemerkung gemacht, seit Phidias habe die Kunst Nichts diesem Werke Vergleichbares aufzuweisen, und insbesondere hat E. Müntz angesichts der so einfachen Grösse Adams an Theseus und Ilissus, die Phidias auf dem Fronton des Parthenontempels schuf, erinnert. Wie denn Müntz der Meinung ist, kein Anderer habe sich so wie Phidias und Michelangelo in die Geheimnisse der Religion vertieft und dem menschlichen Körper ein solches Ideal ewiger Schönheit zu geben vermocht. ‚Bei Beiden findet man dieselbe Höhe des Gedankens, dieselbe Einfachheit und Grösse des Stils; der schöpferische Jupiter Olympius ist gewissermassen Christ geworden: nur mischt sich der unzerstörbaren Heiterkeit des antiken Griechenlandes von Zeit zu Zeit ein Zug von Melancholie und Heftigkeit bei' (S. 478 f.). Platen fand, dass die Physiognomie des Adam dem grossen Charakter der übrigen Gestalt nicht vollkommen entspräche; Justi findet die Gestalt Adams etwas nachlässig, ja unziemlich in der heiligen Nähe. Ohne Staunen, sagt ein Anderer, weil ohne Erinnerung, erhebt sich Adam aus seinem Schlafe. Auch hier hat Burckhardt das Rechte getroffen, wenn er meint: ‚Es gibt im ganzen Bereiche der Kunst kein Beispiel mehr von so genialer Uebertragung des Uebersinnlichen in einen völlig klaren und sprechenden sinnlichen Moment. Auch die Gestalt des Adam ist das würdigte Urbild der Menschheit.'

Einige Anmerkungen wären wol noch zu diesem berühmten Bilde zu machen, Niemand hat die Frage aufgeworfen, weshalb der Schöpfer gerade bei diesem Acte mit seinem ganzen Engelchor in einen ungeheuren Mantel gehüllt ist, dessen sorgsame Ausführung den Gedanken an eine bestimmte Absicht nahelegt. Der Mantel *(mantum, mantellum)* war im Mittelalter Abzeichen so der päpstlichen wie der königlichen Würde, wofür Ducange die Belege gesammelt hat. Die Vorstellung geht aber höher hinauf; sie ist eine altgermanische: Wuotan trägt einen weiten Mantel [1]. In deutschen Märchen nimmt der Mantel Mariae mit in den Himmel; man wird an das schwedische Märchen vom Graumantel *(grå Kappen)* erinnert, der ebenfalls in den Himmel mitnimmt und eine Luke zu öffnen untersagt. Mariae Mantelschaft war eine in der Kunst Italiens wie des Nordens beliebte Darstellung (vgl. II 1, S. 432 ff. [2]): kurz, die Anwesenheit des mächtigen Mantels erklärt sich Demjenigen, welcher weiss, wie manche solcher altgermanischer Reminiscenzen auch in Italien noch nachklingen.

Adam erhebt sich aus langem Schlafe. Wie kommt der Künstler dazu, uns diese Idee vorzutragen, statt die Entstehung des Menschen aus dem Nichts oder seine Formation aus Lehm zu schildern? Ich glaube, dass man für diesen merkwürdigen Zug in der Kunst Michelangelo's zurückgehen muss auf die platonische Philosophie, welche der Künstler durch Marsilio Ficino kennen konnte und wol kennen musste. Im Anschluss an die platonische Ideenlehre lehrten aber die Platoniker, wie das schon Origenes gethan, dass die wahre Existenz des Menschen nicht in dieser Erscheinungswelt liege bezw. beginne, sondern dass er, längst vor dieser, im Gedanken Gottes (von Ewigkeit?) lebe. Den Anhängern der Akademie war daher der Schöpfungsact nur ein Erwachen aus dem tausendjährigen Schlafe, den die Menschheit in dem Geiste Gottes geschlafen hatte und aus dem sie sich jetzt emporrang: wie aus

---

[1] Vgl. Grimm Mythol. I 133. KM. III 407.

[2] Vgl. dazu jetzt die fleissige, wenn auch nicht abschliessende und erschöpfende Studie von Dr. E. Krebs in d. Freib. Münsterblättern I (1905) 26 ff. und die von Léon Silvy in Gaz. des Beaux-Arts XXXIV (1905) 401 ss.

langem, schwerem Traume ringt sich Adam empor — um einem Leben entgegenzugehen, das, wie es Dante schon ausgesprochen, Calderon in seinem Drama wiederholt hat, nur ein noch schwererer und schmerzvollerer Traum sein sollte.

Sowol Vasari als Condivi, wo sie diese Bilder behandeln, sprechen nur von *Iddio,* von dem *Creatore.* Beide waren in der kirchlichen Tradition noch zu wohlerfahren, um sich des Ausdrucks ,Gott Vater' zu bedienen, den hier fast alle neueren Kunsthistoriker, selbst Burckhardt, Hettner, Grimm und Springer (Müntz und Justi machen eine rühmliche Ausnahme), anwenden. Wir haben auch hier — nach so vielen andern — ein Beispiel für die Gedankenlosigkeit, mit der unsere moderne Kunstgeschichtschreibung theologische Termini gebraucht, deren specifischen Werth sie gar nicht kennt. Man kann die Unterscheidung der drei Personen der Trinität nicht in die Genesis hineintragen, denn sie beginnt in der alttestamentlichen Litteratur erst sehr spät sich anzukündigen, in den deuterokanonischen Büchern, welche bekanntlich die jüngste Schrift dieser Litteratur bilden, und selbst wenn man auf dem Standpunkte der Wellhausen'schen Hypothese steht, sehr viel jünger als der heutige Pentateuch sind. Will man aber darauf bestehen, die Unterscheidung der drei göttlichen Personen auch hier anzuwenden, so ist doch die Bezeichnung des Schöpfers als ,Gott Vater' aller Theologie zuwider. Die göttliche Person, welche die unausfüllbare Kluft zwischen Geschaffenem und Ungeschaffenem überschreitet, um sich nach aussen mitzutheilen, ist und bleibt immer der Logos, also die zweite Person der Gottheit: er ist *ἐνδιάθετος,* insolange er in den Tiefen der Gottheit, des unaussprechlichen, hinter jeder Erscheinung liegenden Princips wohnt; *προφωρικός,* insofern er daraus heraustritt, um sich der geschaffenen Welt als deren Schöpfer (Demiurgos), Erlöser, Seligmacher zu offenbaren: *,In principio erat verbum, et verbum erat apud Deum, et Deus erat verbum . . . omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil, quod factum est'* (Joh. 1, 1—3). Das wusste natürlich Michelangelo so gut wie alle Gebildeten seiner Zeit. Die moderne Kunstgeschichte aber hält sich für berechtigt, in solchen Dingen absolut unwissend zu sein.

Das fünfte Bild zeigt uns die Erschaffung der Eva (Gen. 1, 27 u. 2, 18—25), über deren Details die Genesis Cap. 1 nur das berühmte Wort hat: *,ad imaginem Dei creavit illum (hominem), masculum et feminam creavit eos',* während uns in Gen. 2, 18—25 ein ausführlicher Bericht vorliegt. Sehr verschiedenartig hatte die ältere Kunst dieses Thema behandelt. Im 12. und 13. Jahrhundert pflegt der Herr aus der Rippe des schlafenden Adam (Gen. 2, 21) das Weib herauszuziehen. Anderwärts steht es hinter dem Schlafenden plötzlich auf. Ghiberti lässt es von Engeln dem Schöpfer zugetragen werden. In feiner psychologischer Berechnung hat Michelangelo den ersten Moment und die Art und Weise, wie sie ins Dasein treten, bei Mann und Frau differenzirt: der Mann erhebt sich müde und lässig dem Schöpfer entgegen; Eva faltet, wie übrigens auch schon in den Wandbildern von S. Paul in Rom [1], die Hände zu einem innigen Dankgebete, voll seligen Glückes und tiefster Hingebung. Es ist bemerkt worden, dass Jehova hier älter als auf den vorhergehenden Bildern erscheint; Holberg meint, er betrachte das vor ihm stehende Gebilde mit widerstreitenden Regungen: wieviel Anlass zu Sorgen war, zeigt das folgende Gemälde schon.

[1] Vgl. die Nachbildung von Grimaldi bei MÜNTZ i. d. Rev. de l'art chrét. 1898, p. 1 ss.

Es stellt den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese dar (Gen. 3, 1—24). Hier geht also der Künstler aus dem Gesetze der Einheit heraus und greift auf die altchristliche Uebung der continuirlichen Erzählung zurück. Der Typ der Stammeltern vor und nach der Sünde fällt sofort in seiner Verschiedenheit auf: dort hoch, edel, entfaltet in strahlender Jugendfrische, namentlich Eva, unter dem Baume hingegossen in dem vollen Gefühl ihrer Schönheit und Macht; die Verstossenen schreiten ihres Weges harmvoll, tief betroffen, bis zur Hässlichkeit entstellt, mit verwelkten, von Leidenschaften zerrütteten Gliedern, Eva zusammengeknickt — *sub viri potestate* (Gen. 3, 16). Es ist kein besonderes Zeichen für Michelangelo's Werthschätzung des zarten Geschlechtes, wenn er, nach einem in dieser Zeit häufigen Verfahren, die listige Schlange auch zu einem Wesen gestaltet, dessen Oberkörper sich als ein junges Weib entpuppt. In dieser Gruppe des Sündenfalles wird insbesondere die Kunst der Verkürzung bewundert.

Das nun folgende Bild wird von Vasari und Condivi übereinstimmend als Opfer Abels und Kains (Gen. 4, 3—4) bezeichnet; gleichwol sehen manche neuere Kunstschriftsteller darin das Opfer Noe's oder gar dasjenige Abrahams; E. Müntz schwankt zwischen den beiden letzten Erklärungen, während Springer in der Darstellung mehr eine Erinnerung an das Opfer Noe's findet und darauf hinweist, dass das Bild in den Loggien Raffaels als Vorlage für diese Scene verwendet wurde. Die Annahme, dass wir hier das Opfer Abels und Kains vor uns haben, hat insofern eine gewisse Berechtigung, als sonst die ganze Serie zerrissen und ein späteres Ereigniss in dieselbe eingeschoben wäre. Indessen wird man wol Klaczko (S. 366) und Steinmann (II 310) zustimmen dürfen, weil Michelangelo selbst eine für das Opfer Noe's gemachte Studie hier benutzt hat. Man wird zu dieser Annahme gezwungen durch die Beobachtung, dass die bei dem Opfer anwesenden Personen der Familie Noe's entsprechen und dass im Hintergrund sich, wie Justi sich ausdrückt, statt der fehlenden Gemeinde eine Schaar von Notabeln der Thierwelt einfindet: ein Büffel, ein Elephant, ein Ross und ein Esel, und dass endlich dort vielleicht auch die Arche zu erkennen ist. Auch in diesem Gemälde sieht man, mit welcher Lust und Gewandtheit der Künstler sich in der Behandlung des Nackten gefallen hat [1].

Das achte Bild bringt uns die Sündfluth (Gen. Cap. 6 u. 7), in deren eingehender Beschreibung sich schon Condivi gefällt und über die jüngst das Schönste von Justi gesagt worden ist. Im Hintergrunde die Arche, in welche die Familie des Noe hineinsteigt, vorn in vier nebeneinander geordneten Episoden der Kampf jener Menschheit mit den Elementen und mit sich selbst: ein Greuel des Jammers und der Verzweiflung — von Platner die gelungenste Composition Michelangelo's, von Justi dessen umfangreichstes und kunstvollstes Gemälde nach dem Jüngsten Gerichte genannt; und Steinmann, der es als ‚reichbewegtes Bild edler Menschlichkeit‘ (II 305) preist, hebt vor allem hervor, dass des Meisters Tactgefühl alles Abstossende und Brutale, das sich

[1] Welch reichen Gewinn der Meister bei dieser Scene, wie noch bei zahlreichen andern Motiven seines Cyklus, vor allem bei den Atlanten, den Medaillondarstellungen etc., aus antiken Vorlagen gezogen hat, hat Steinmann in überzeugender Weise ausgeführt. Die Selbständigkeit Michelangelo's erscheint hierbei durchaus nicht beeinträchtigt. Mit jener genialen künstlerischen Gestaltungskraft, die keine sklavische Nachahmung kennt, und mit einem wunderbaren, schon von Vasari (II 239) gerühmten Formengedächtniss lässt er die eigenen Schöpfungen in der Antike an Wirkung und innerer Kraft nahekommenden Formen erstehen.

bei dieser gewaltsamen Massenvertilgung der Menschheit nahelegte, zu vermeiden wusste. In den Details erinnert mancher Zug an des Künstlers Carton der Pisaner Schlacht, aus dem er gewiss Mehreres herausgenommen hat. Der wunderbare Reichthum der Erfindung und die köstlichen Einzelgruppen sind nur in ihrer Wirkung leider beeinträchtigt durch die kleinen Dimensionen der Gestalten, wie sie die Häufung der Episoden mit sich brachte; der Künstler hat das offenbar selbst bemerkt und diese Proportionen auf den folgenden Bildern verändert.

An letzter Stelle wird die Trunkenheit Noe's (Gen. 9, 21—23) geschildert. Man hat schon immer die Frage aufgeworfen, weshalb hier gerade diese Scene noch ausgewählt ist. Sie hat die Künstler der Renaissance manchmal beschäftigt, wie schon im Mittelalter, wo wir sie in der Vorhalle von S. Marco in Venedig musivisch und sehr naturalistisch dargestellt finden, und wo ihrer auch das Malerbuch vom Berge Athos gedenkt; berühmt sind das Wandgemälde des Benozzo Gozzoli im Camposanto zu Pisa und das Relief Ghiberti's. Noe ist, wie wir schon oben gezeigt, den mittelalterlichen Symbolikern eine Figur Christi. Michelangelo musste mit dieser Scene hier schliessen, weil sie mit der Scheidung der drei Stammraçen den Ausgang einer neuen Ordnung der Dinge auf Erden und zugleich den Abschluss der durch das Diluvium zerstörten darstellt.

Die Bilder in den vier Zwickelfeldern führen weitere Scenen vor, welche in den Lectionen der Quaresima als Veranschaulichung des über seine Feinde triumphirenden Volkes Gottes und damit als Prophezeiungen auf Christus hin auftreten: es sind die Geschichte von der ehernen Schlange, in welcher Justi die Nachwirkung der 1506 in Rom aufgedeckten Laokoongruppe findet; die Geschichte von Aman und Esther (Esth. c. 13), wie Justi wieder annimmt, mit Bezugnahme auf Dante Par. XVII 25 geschildert; Judith und ihre Magd, das Haupt des Holofernes tragend, nicht nach einem antiken Carneol, wie Gsell-Fels angibt, gearbeitet, sondern schön genug befunden, um durch Pietro Maria di Pescia für den Siegelring des Künstlers geschnitten zu werden; endlich David dem Goliath das Haupt abschlagend.

Vorfahren Christi.

Damit erschöpft sich die Fülle des hier Gebotenen nicht. Vasari (VII 185) spricht von einer *infinità di capricci straordinari e nuovi e bellissimamente considerati,* welche namentlich in dem Stammbaum Christi gefunden werden. Es handelt sich da um die Bilder in den Bogenfeldern der Wand und in den Stichkappen des Gewölbes; wie Vasari nennt auch Condivi als Hauptgegenstand des hier Dargestellten die *Genealogia* oder die *Generazione del Salvatore,* d. h. also den Stammbaum. Dementsprechend hat man durchweg hier die dem Stammbaum Christi bei Matth. 1, 1—18 entsprechenden Vorfahren *(proceres)* des Herrn gefunden. Dagegen hat zuerst Brun Einspruch erhoben: er sieht in den hier vorgeführten Figuren die leidende Menschheit, die Armen, Unglückseligen, die geistig Umnachteten, die Zweifler und Grübler dargestellt, die sich alle nach Erlösung sehnen [1]. Klaczko hat mit manchen

[1] Brun Christl. Kunstbl. 1895, S. 162. Dagegen Springer I 184. Beiden ist entgangen, dass im Chor der Kathedrale zu Zamora in Spanien schon im 12. Jahrhundert unter den Propheten des alten Bundes Virgil mit der Beischrift ‚Progenies' dargestellt ist (Street Some Account of Gothic Architecture in Spain [Lond. 1869] p. 95). Comparetti (Virgilio nel medio evo I² [Fir. 1896] 138, deutsche Ausg. von H. Dütschke [Leipz. 1875] S. 96) erinnert dazu, dass auch in S. Maria della Pace Raffael seine cumaeische Sibylle durch die Worte ‚Iam nova progenies' gekennzeichnet hat. Man darf also annehmen,

andern Forschern auf eine einheitliche Interpretation überhaupt verzichtet: ‚*On cherche en vain l'idée générale*' (p. 429). Leibniz hatte indes schon lange fruchtbare und der Richtigkeit nahekommende Deutungsvorschläge gegeben, wenn er die Gestalten in den Stichkappen als das Volk auf Reisen, die in den Lunetten als dasjenige zu Hause bezeichnet [1]. Die Sehnsucht nach dem Messias ist auch nach Justi's Auffassung hier das gegebene Thema, so dass ihm Michelangelo der Maler des Gemüthslebens wird und wir einer Art Gefühls- und Stimmungsmalerei gegenüberstehen. Er hat daran eine geistreiche, aber schwerlich hinreichend gestützte Interpretation der Einzelgestalten angeknüpft. Mehr denn als geistreiche Subjectivismen genommen zu werden, konnten diese Ausführungen indes bislang nicht beanspruchen. Jetzt hat auch Steinmanns Publication Licht in diese Fragen gebracht (II 423) und zum wenigsten die lange Reihe der umstrittenen Darstellungen Jedermann zur Nachprüfung in ausgezeichneten Reproductionen vorgelegt. Jeder Versuch freilich, diese grosse Generation von Heilssuchern irgendwie im einzelnen mit dem concreten historischen Werth ihrer Namen in Beziehung setzen zu wollen, muss als verfehlt betrachtet werden; die Namenbeischriften sind äusserst lose angebrachte Etiquetten, die uns nur in allgemeinster Weise die Bestimmung und das Wesen dieser schemenhaften Schattengestalten angeben, sonst aber mit nichten sie näher charakterisiren. Es ist das Volk der Trauer und des Leids, das, heimatlos dahinbrütend, in der Ferne Jerusalems und Samaria's gedenkt; und weiterhin das Volk, das in köstlichen Idyllen des gewöhnlichen Alltagslebens dahinzieht, harrend des Messias, ohne dass aber über ihren Häuptern schon die Sonne des Heils leuchtet, deren ferne, blasse Morgenröthe nur jene gottgesandten Heroen über ihnen schauen können. Es ist bemerkt worden, dass im Gegensatze zur biblischen Stammtafel Michelangelo hier das weibliche Element bevorzugt hat, und Steinmann hat mit Glück die formelle Anregung des Künstlers zu den in Trauer dasitzenden Frauen in jenen antiken Allegorien unterjochter Provinzen aufgewiesen, die gramvolle, kauernde Frauen darstellen; die Inspiration für das Motiv der Trauer dürfte jener Prophet gewesen sein, der am ergreifendsten den Jammer des im Exil, fern von seinen Hoffnungen und den Stätten seiner Sehnsucht dahinsiechenden Gottesvolkes Ausdruck verliehen hat. Auch darin ist Steinmann beizupflichten, dass er in diesen tief empfundenen, köstlichen Genrebildern das herbe Urteil Burckhardts widerlegt sieht, der da meinte, Michelangelo ‚habe alle die schönsten Regungen der Seele beiseite gelassen, von all dem, was uns das Leben theuer macht, nichts in seiner Kunst niedergelegt'. Ihm sind vielmehr diese Malereien ‚durch die Tiefe der Gedanken und die Fülle der Motive den grössten Schöpfungen des Meisters an die Seite zu stellen' (II 456).

Ignudi.

Zu all dem kommt eine Reihe rein decorativer Figuren, die wesentlich als Karyatiden [2] dienen: nackte Knaben auf den Eckpostamenten, Puttenpaare, Schildträger [3], vor allem die auf Steinschemeln unter den fünf kleinen Mittelbildern der Decke sitzenden sogen. Sklaven, ‚*belli ignudi*', wie sie Vasari nennt, und in ihrem köstlichen Lebensübermuth und der unerschöpflichen Fülle immer neuer Motive sicher zum guten Theil das Schönste, was Michelangelo je an

dass die Progenies-Darstellungen überhaupt an Virgils vierte Ekloge anknüpfen. Man vergleiche dazu PIPER Virgilius als Theolog und Prophet des Heidenthums in der Kirche (Ev. Kal. 1862, S. 17 f.); VERWOOST Essai sur la 4ᵉ Eglogue de Virgile (Par. 1844); andere Litteratur bei COMPARETTI l. c.

[1] Vgl. HENKE a. a. O. S. 154.

[2] Vgl. STEINMANN II 273.

[3] Ebd. II 281.

nackten Körpern gemalt hat [1]. Hat man in ihnen wirklich nur Ziermotive zu sehen oder soll man dem Gedanken Raum geben, den auch Justi nicht abweist, dass diese malerisch modellirten Körper noch eine andere Bedeutung haben? Condivi (c. 35) wusste keine weitere Beziehung hinter diesen ‚*certi ignudi*' zu finden, aber Vasari (II 179) meint, in der Verbindung dieser mannigfaltigen köstlichen Formen (‚*di tutte l' età, differenti d' aria e di forma, così nel viso come ne' lineamenti*') mit dem Wappen und den Emblemen Julius' II (‚*sostenendo alcuni festoni di foglie di quercia e di ghiande, messe per l' arme e per l' impresa di papa Giulio*') sei eine Anspielung auf dieses glückliche, goldene Zeitalter gegeben (‚*denotando che a quel tempo ed al governo suo era l' età dell' oro, per non essere allora la Italia ne' travagli e nelle miserie che ella è stata poi*'). Justi erinnert, wie es scheint, nicht ganz ablehnend, an Diejenigen, welche glaubten, dass ‚hier Eros sein Wesen treibe' [2]; er selbst scheint freilich mehr dahin zu neigen, in diesen Jünglingen, welche Sixtus' IV Kapelle mit den Insignien seines Hauses schmücken, die Vertreter der schönen Künste zu erblicken.

Vielleicht gäbe es noch eine andere Deutung. An den Mittelbildern spielt sich das grosse Drama der vorchristlichen Geschichte ab; die Personen, die dort auftreten, sind die Träger der geschichtlichen Bewegung. Von ihnen sprechen die heiligen Jahrbücher. Ihre Namen kennt und nennt jedes Kind. Aber neben diesen führenden Geistern und unter ihnen bewegt sich seit Jahrtausenden eine unbenannte Gesellschaft. Niemand nennt die Namen der Millionen, die in ihr verschlossen sind. Es sind die Enterbten, das Volk der Sklaven, im materiellen wie im geistigen Sinn: aus diesem ungeheuren Volksmeere steigen einige bevorzugte Geister empor, die Andern, die weniger Beglückten, sind dem Fluche der Vergessenheit verfallen. Was alles sich in ihnen bewegt, was in den Tiefen dieser Volksseele doch an Köstlichem, Gutem, Poetischem wohnt, führt uns der Künstler hier als Pentimento zu der, man könnte sagen officiellen Entwicklung der Menschheit vor: auch dieses Volk hat sein Leben, seine Schmerzen und seine Freuden, und, irre ich mich nicht, so ist es doch, Alles in Allem genommen, der Ausdruck der Freude, der hier obsiegt, denn auch ihm ist die Verheissung gegeben, dass der Messias kommen und dass er das grosse, die Welt reformirende Wort sprechen werde: ‚Selig sind die Armen im Geiste, denn ihrer ist das Himmelreich.'

Haben wir in dem wunderbaren Deckencyklus Michelangelo's die erste, schicksalsreiche Periode menschlicher Heilsgeschichte vor uns, das *tempus legis naturae,* so greifen doch die Haupttriebkräfte darin weit über diesen zeitlichen Rahmen hinaus und breiten gerade mit dieser die Zeitenabfolge und ihr Elend und ihren Fluch überfliegenden Proiicirung über den ganzen Plan trotz allem jenen lichtvollen, erhebenden und tröstlichen Zug des Optimismus. In dieser Charakterisirung ist der Deckencyklus aber aufs engste an den Wandcyklus anzuknüpfen, der nach unsern obigen Darlegungen ebenso inhaltsreich und tiefsinnig das *tempus legis* und das *tempus gratiae* repraesentirt. Nach der Auffassung jener Tage fehlte diesem ganzen herrlichen Programm, dieser köstlichen Versinnbildlichung der theologischen Speculation des Mittelalters, noch der unerlässliche Abschluss. Es war ein Gang durch die Jahrtausende der

[1] Ebd. II 250.

[2] Symonds spricht von einer ‚poignant fascination', welche von diesen athletischen Jünglingen mit ihren weiblich delicaten Gesichtern ausgehe, und Scheffler (a. a. O. S. 215 f.) sucht an ihnen seine Lieblingshypothese betreffs der Michelangelo angeblich beherrschenden Leidenschaft zu erweisen.

Menschheitsgeschichte ohne Ziel, ein wundersamer Dom ohne die Krönung durch den Alles zusammenhaltenden Schlussstein. Auch den sollte und musste die Sixtina noch erhalten.

Nach all dem wird sich das Urteil Hettners über die Composition auf das berechtigte Mass zurückführen lassen. Dieser geistvolle Forscher ist der Ansicht, so fest die von Michelangelo benutzte kirchliche Symbolik sei, so stamme der gestaltende Grundgedanke seiner Auffassung nicht aus der kirchlichen Lehre und Ueberlieferung, sondern aus der platonisirenden Zeitphilosophie, welche sich Michelangelo einst am Hofe Lorenzo's zu eigen gemacht und die er, wie eine Reihe seiner Madrigale und Sonette bezeuge, auch später warm und treu im Herzen getragen (S. 253).

Es wird vielmehr zu sagen sein, der Grundgedanke Michelangelo's, wie er ihm jedenfalls durch das von Julius II in seinen Hauptzügen gegebene Programm vorgezeichnet war, ist durchaus noch der kirchlichen Ueberlieferung entnommen. Auch Steinmann (II 217) lehnt jetzt im Gegensatze zu früher die Annahme ab, als ob irgend ein theologischer Beirath Michelangelo inspirirt habe; man beruft sich hierbei gewöhnlich auf die von diesem selbst gewünschte Preisgabe des ersten Entwurfes für die Deckenmalerei und auf des Papstes neuen Auftrag, ‚der Künstler möge machen, was er wolle‘ [1]. Dass diese Zubilligung der künstlerischen Bewegungsfreiheit auch jede Ingerenz von theologischer Seite ausschliesse, wird man daraus nicht beweisen können. Damit, dass dem Meister freie Hand *‚insino alle storie di sotto‘* gegeben war, wurde ihm Rücksichtnahme auf den Wandcyklus auferlegt. Daraus, dass diese Wandbilder das zweite und dritte Glied einer Entwicklungsreihe enthalten, deren erstes Michelangelo schuf, weiterhin daraus, dass er so consequent den unten dargestellten Kreis von Thatsachen, vorab die für seine künstlerische Auffassung so fruchtbare Geschichte des Moses, aus seinem Cyklus ausschloss, darf mit guter Sicherheit geschlossen werden, dass jene Rücksichtnahme im Sinn eines geistigen Zusammenhangs gedacht war. Dass diese Urgeschichte der Menschheit nach der Auffassung der Kirche einen genau formulirten theologischen, geschichtsphilosophischen Werth in sich schloss, das wusste Michelangelo so gut wie jeder Christ seiner Zeit, wie ihm ebensowol aus der Weltanschauung seiner Zeit die Bedeutung der Propheten und Vorfahren Christi bekannt war. Das Alles aber in der wundervoll festen Consequenz logisch-theologischer Verkettung zusammenzufügen, das ging über das geistige Vermögen eines Laien, und mochte es auch noch so sehr über das Normale hinausragen. Das konnten ihm weder die so oft berufene Lesung der Heiligen Schrift noch die ‚Erläuterungen Savonarola's‘ dazu vermitteln. In der geistigen Durchdringung des Programms und in den Details der Ausführung lassen sich, abgesehen von dem etwa in Betracht kommenden Werke des Filippo de Barberiis, Einflüsse wahrnehmen, welche auf die von Marsilio und Pico della Mirandola vertretene Weltanschauung zurückweisen. Daraus ergibt sich, dass die von Hettner beliebte völlige Umdeutung des Werkes im Sinn eines das Christenthum abstreifenden Humanismus nicht annehmbar ist [2]. Wir haben keinen

[1] Lettere p. 427.

[2] Hettner a. a. O. S. 255 führt die ganze Composition im Grunde auf jenes Heimweh der Seele, auf den philosophischen Erkenntnisstrieb, den platonischen Eros zurück, der, wie er sagt, aus Michelangelo's Sonetten (Guasti S. 199 200) herausklingt; ‚unter der tiefsinnigen Erfindungskraft Michelangelo's wandelt sich die alte Glaubensvorstellung von der Erlösungsbedürftigkeit, von dem Harren und Hoffen auf den Messias in den Begriff ahnungsvoll schauender Gotteserkenntniss. In

Beweis dafür, dass eine solche ‚rationalistische Vergeistigung‘ des Glaubensinhaltes Michelangelo's Glaubensbekenntniss um 1508 gewesen wäre; dass sie es in seinem Alter nicht war, lässt sich aus der Zeit seiner Freundschaft mit Vittoria Colonna leicht nachweisen und wird durch Aeusserungen in seinen Gedichten hinreichend widerlegt. Ich citire nur aus den ‚Sonetti imperfetti‘ [1] die Worte:

> Io parlo a te, Signor, che ogni mia prova,
> Fuor del tuo sangue, non fa l' uom beato:
> Miserere di me, da ch' io son nato
> Alla tua legge; e non fie cosa nuova.

3.

Raffael.

Bramante's Neubau des S. Peter war der erste Schritt in Ausführung des Julius II vorschwebenden Programms, die Sixtinische Kapelle der zweite; um den dritten zu wagen, schenkte das Geschick dem grossen Papste Denjenigen, welchen seine Zeit den Fürsten der Maler genannt hat.

An den östlichen Abhängen der Apenninen, da wo Umbrien und Toscana zusammenstossen, liegen einige Mauerreste, die, einst von Eichen und Buchen umgeben, dem Flecken Colbordolo angehörten, der im 15. Jahrhundert von den Raubschaaren der Malatesta niedergebrannt wurde und aus welchem Raffaels Urgrossvater, Peruzzolo Santi, nach Urbino flüchtete. Diese kleine Stadt, welche fast ganz ihre mittelalterliche Physiognomie bewahrt hat, nennt drei grosse Männer ihre Söhne: Bramante, Raffael und Rossini. Ihre Blütezeit fällt in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo das kunstsinnige Condottierengeschlecht der Montefeltro die Herrschaft hier gewann und vor allem Federigo da Montefeltro (gest. 1482) Italien mit dem Ruhme seines Namens erfüllte und als Freund der Litteratur wie der schönen Künste ein glänzendes Mäcenatenthum übte. Hier wurden jetzt Handschriften der Klassiker und Kirchenväter, niederländische Gemälde, Sculpturen (Michelangelo's Cupido kam 1496 als Geschenk Cesare Borgia's an Guidobaldo, Federigo's Nachfolger) gesammelt, und hier entwickelte sich jenes wunderbar verfeinerte und geistig so hoch ausgebildete Hofleben, welches Baldassare da Castiglione als Vorbild seines ‚Cortegiano‘ nahm.

Raffaels Jugendentwicklung.

Das war das Milieu, in welchem **Raffaello Santi** geboren und erzogen wurde. Sein Vater, **Giovanni Santi**, hatte bereits 1469 als Maler sein Atelier in Urbino. Dass er ein angesehener Mann war und mit dem Hofe in guten Beziehungen stand, wissen wir jetzt aus den (1870) durch Campori veröffentlichten Correspondenzen, in denen unter anderem die Herzogin ihrer Schwägerin, der berühmten Markgräfin von Mantua, den Tod dieses Künstlers (1. August 1494) anzeigt [2]. Giovanni Santi hatte florentinische und umbrische Elemente in sich aufgenommen; der Reihe nach waren Paolo Uccello (1468), Piero della Francesca (1469), Andrea Mantegna, Melozzo da Forlì, Perugino nach Urbino gekommen, und Santi hatte von ihnen die Perspective gelernt, während er von der specifisch umbrischen Kunst den mystischen Zug übernahm. Er war kein

den Gestalten der Propheten und Sibyllen ist die Erkenntniss der denkenden Vernunft, die Ekstase seherischer Begeisterung, in denen der Vorfahren Christi die Erkenntniss der Liebe, der stillen Gottinnigkeit zu sehen.‘

[1] Guasti p. 265.

[2] Campori Notizie e documenti per la vita di Giov. Santi e di Raffaello Santi (Mod. 1870) p. 4.

Maler von grossem, hochgehendem Talent, aber ein tüchtiger Vertreter dieser Localschule, und manches von seinen Engeln und Heiligen gleicht einer Andeutung dessen, was in seinem Sohne grösser und bedeutender sich einstellen sollte. Die Mehrzahl seiner Werke bewahrt seine Heimat (ein Martyrium des hl. Sebastian in S. Sebastiano, eine thronende Madonna in der Pinakothek, Pietà u. a.) oder die nähere Nachbarschaft (Fresken und eine grosse Madonna in S. Domenico zu Cagli, eine Madonna zu Montefiorentino, Bilder in Fano, Gradara, Pesaro u. s. w.)[1]. Höchstens bei seinen Madonnen weiss er die für die Umbrer so charakteristische Lieblichkeit zu entwickeln, sonst sind es zumeist einfache, geistig nicht sehr vertiefte, gedrungene Typen, in Zeichnung wie Perspective gleich gut. Für seine über das Mittelmass hinausgehenden geistigen Fähigkeiten zeugt die von ihm zum Lobe seines Gönners Federigo da Montefeltro verfasste Reimchronik, die neben einem gewissen Masse humanistischen Wissens eine hohe Begeisterung für die Malerei verräth[2].

Seine erste Frau, Magia Sciarla, eine Kaufmannstochter, gebar ihm am Karfreitag (28. März) 1483[3] als drittes und einzig überlebendes Kind Raffaello Santi (Sanzio)[4], das mit Liebe und rührender Fürsorge von den beiden Eltern

---

[1] Vgl. die Zusammenstellung bei v. Lützow in Graph. Künste XI (1888) 31.

[2] Auszüge daraus und andere Nachrichten über Giov. Santi bei Passavant I 444 ff. Vgl. ausserdem Vasari-Milanesi IV 391 und Schmarsow Giov. Santi, der Vater Raffaels, Berl. 1887.

[3] A. Michaelis plädirt für den 29. März mit einiger Wahrscheinlichkeit (Kunstchronik, N. F. VII [1895/96] 185 ff.). Früher bezog man die Angabe der Grabschrift, dass er an seinem Geburtstag auch gestorben sei, auf den Monatstag (6. April), während man heute mit mehr Recht den Festtag, Karfreitag, darunter versteht.

[4] Bei dem grossen Umfang der Raffael-Litteratur kann nur die allgemeine Litteratur berücksichtigt werden; die Speciallitteratur wird jeweils an entsprechender Stelle vermerkt werden. a) Bibliographische u. biographische Quellen. E. Müntz Les historiens et les critiques de Raphaël. Par. 1883. (Das einzige bis jetzt vorhandene bibliographische Werk über Raffael.) — Vasari's Vita, ed. Milanesi-Sansoni IV 311—416, liegt in einer guten deutschen Uebersetzung bei Grimm Das Leben Raffaels S. 91 ff. vor (vgl. dazu Springer in d. Zeitschr. f. bild. Kunst VIII 65; Kunstchronik VIII 313; dagegen Grimm Zur Abwehr gegen Springers Raffaelstudien). — Ueber Vasari's Quellen vgl. Fiorillo Kleine Schriften I (Göttingen 1803) 83—99. — Paolo Giovio's Vita Raphaelis Urbinatis liegt gedruckt in Tiraboschi's Storia della letteratura ital. vor. — Die 1790 in Rom erschienene Vita inedita di Raffaello da Urbino illustrata con note da Angelo Comolli kann nur als eine Fälschung des Herausgebers betrachtet werden (vgl. Springer im Repert. f. Kunstw. II 357). — b) Briefe und andere Urkunden: Guhl und Rosenberg Künstlerbriefe I (Berl. 1879/80) 86. — Sonetti di Raff. Sanzio dichiariti ed illustrati da Ariov. Marianni. Forlì 1874. Deutsch bei Harry Michelangelo's u. Raffaels Gedichte. Hannover. — Campori Notizie inedite di Raffaello tratte da documenti dell' archivio palat. di Modena. Mod. 1863. — Ders. Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi da Urbino. Mod. 1870. — Müntz Les historiens et les critiques de Raphaël p. 129 ss. — c) Zeichnungen und Gesammtausgaben: Ueber das venezianische Skizzenbuch s. weiter unten. — Fisher Facsimiles of original studies by Raffaello, in The University Galleries: Oxford. Lond. 1865. Eine neue, erweiterte Ausg. unter dem Titel Drawings and Studies by Raff. Sanzio, Lond. 1879. — Robinson A Critical Account of the Drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries: Oxford. Lond. 1870. — Saltini I disegni di Raffaello nelle gallerie fiorentine. Urbino 1874. — Pointers The Kensington Drawing Book. Ohne Ort u. Jahr. (Teppiche.) — Koopmann Raffaelstudien mit besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen. 2. Ausg. Marb. 1895. — Fischel Raffaels Zeichnungen. Versuch einer Kritik der bisher veröffentlichten Blätter. Strassb. 1898. Vgl. dazu v. Seidlitz im Repert. f. Kunstw. XXI (1898) 471. — Pitture delle Stanze Vaticane, descritte e dichiarate da Cerroti ed intagliate da varii artefici per cura di Brognoli I 1. Roma 1868. — Rainaldi Loggie del Vaticanò, incise da Lasinio. Roma 1875. — Gutbier-Lübke Raffael-Werke. 3 Bde. Dresd. 1881. — d) Biographien: G. K. Nagler Raffael als Mensch u. Künstler. Münch. 1836. — Quatremère de Quincy Hist. de la vie et

gepflegt wurde, aber schon 1485 die Mutter und, nach zweijährigem, allen Nachrichten zufolge nicht gerade glücklichem Leben unter einer Stiefmutter, Bernardina Parte, erst elfjährig auch den Vater verlor. Dass der Letztere dem angehenden Künstler in seinem Söhnchen mehr als allgemeine Eindrücke und die wichtigsten technischen Handgriffe beigebracht habe, wird man nicht gut annehmen können. Als der Meister, dessen unverkennbare Art die sicher beglaubigten Jugendwerke Raffaels zeigen, hat Perugino zu gelten. Es kann heute als ziemlich sicher angenommen werden, dass der junge Urbinate erst 1499 in dessen Werkstatt nach Perugia kam. Lediglich um die Zeitspanne zwischen diesem Datum und dem Tode des Vaters auszufüllen, hat man in die Entwicklung Raffaels noch eine Lehrzeit bei dem seit 1495 in Urbino wirksamen Timoteo della Vite, einem Schüler Francesco Francia's (1467 bis 1523), eingeschoben; man hat zu diesem Behufe sogar einige sicher spätere Werke, wie den Traum des Ritters in London, die drei Grazien in Chantilly, den kleinen Hl. Michael im Louvre, in denen man Bologneser Einflüsse entdeckt haben wollte, in diese früheste Schaffenszeit gerückt [1]. Soviel auch schon über die Jugendentwicklung Raffaels geschrieben worden ist, über eine gewisse Wahrscheinlichkeit kommt man in den meisten Fragen nicht hinaus.

In den Tagen, da Raffael in Perugia sich die Manier Perugino's aneignete, trug diese Königin Umbriens einen recht zwiespältigen Charakter an sich. Von dem träumerischen Frieden, den man dieser weithin über dessen lachende Hügelwellen emporragenden Bergwarte zuschreiben möchte, von der mystischen Innerlichkeit, die man so gern als umbrische Stimmung zu preisen pflegt, war Nichts ins öffentliche und sociale Leben übergegangen. Der Gegensatz musste um so schärfer in die Augen fallen, wenn man von Urbino kam; dort, am Hofe eines politisch energischen, hochstrebenden Fürsten, ein verfeinertes geistiges Leben, hier das mit Blut und Gewaltthaten gezeichnete Tyrannenregiment der Baglioni oder der Oddi, die sich

---

des ouvrages de Raphaël. Par. 1824. (Trotz seiner Oberflächlichkeit häufig aufgelegt und in die hauptsächlichsten fremden Sprachen übersetzt.) — RUMOHR Ueber Raffael u. sein Verhältniss zu den Zeitgenossen. — PASSAVANT Raffael von Urbino und sein Vater Giov. Santi. 3 Bde. Leipz. 1839. (Auch heute noch unter Berücksichtigung der neueren Einzelforschung ein sehr brauchbares Werk.) Eine ergänzte u. erweiterte französische Ausgabe veranstalteten davon LUNTESCHÜTZ und LACROIX, Par. 1860. — CLÉMENT Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël. [5]Par. 1881. — GRUYER Raphaël et l'antiquité. 2 vols. Par. 1864. — Ders. Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican. 2 vols. Par. 1859. — Ders. Raphaël, peintre de portraits. 2 vols. Par. 1881. — ALF. v. WOLZOGEN Raphael. Leipz. 1865. — RIO De l'art chrétien IV 432. — Ders. Michel-Ange et Raphaël. Par. 1867. — E. J. FÖRSTER Raphael. 2 Bde. Leipz. 1867/68. — GHERARDI Della vita e delle opere di Raff. Sanzio. Urb. 1874. — FARABULINI Saggio di nuovi studi su Raff. d' Urbino. Roma 1875. — SPRINGER Raffael u. Michelangelo. [2]Leipz. 1883; die 1. Aufl. (1878) aus DOHME's Kunst und Künstler des Mittelalters u. der Neuzeit II 2. — PERKINS Raffael und Michelangelo. Boston 1878. — E. MÜNTZ Raphaël. [2]1900. Davon populäre Ausgabe in ‚Les grands artistes', Par. 1903. — CROWE and CAVALCASELLE Raphael. 2 vols. Lond. 1882; ital. 3 Bde. Flor. 1884; deutsch Leipz. 1883/85. — GRIMM Das Leben Raffaels. [2]1886. (Vgl. dazu SPRINGER in d. Zeitschr. f. bild. Kunst VIII 65 u. Kunstchronik VIII 313; dagegen GRIMMS Abwehr) [4]Stuttg. 1903. — C. v. LÜTZOW Raffaels Bildungs- u. Entwicklungsgang (Die graph. Künste XI [Wien 1888] 29 ff.; XIII [Wien 1890] 1 ff.). — ADOLF ROSENBERG Raphael. [3]Stuttg. 1905. (Klassiker der Kunst, 1.) — STRZYGOWSKI Das Werden des Barock bei Raffael u. Correggio. Strassb. 1898. — GRONAU Aus Raffaels Florentiner Tagen. Berl. 1902. — CORR. RICCI La gloria d' Urbino. Bologna 1898.

[1] Vgl. dagegen SPRINGER im Repert. f. Kunstw. 1881, S. 370. Für starke Beeinflussung durch Timoteo tritt zusammen mit MORELLI vor Allen LÜTZOW ein (Graph. Künste XI 51 ff.).

in unaufhörlichen Kämpfen unter den Augen des theilnahmslosen Volkes hinmordeten; und als die Baglioni schliesslich allein das Feld noch behaupteten, richteten sie den Mordstahl gegen ihre eigenen Familienglieder. Das Jahr 1500 sah eine jener thierisch wilden Familientragödien bei der Bluthochzeit des Astorre Baglioni und der Lavinia Colonna, wie sie fast jede italienische Stadt während der Renaissance von Zeit zu Zeit erlebte. Diese mit der rücksichtslosen Wildheit und der Verbrechergrösse der Renaissancemenschen durchgeführte Katastrophe, der fast das ganze Geschlecht der Baglioni zum Opfer fiel, bildet den blutigen Hintergrund zu Raffaels ‚Deposizione'. Jene Schreckenstage brannten dem jugendlichen Herzen des Künstlers erschütternde Eindrücke ein, die diesem Exvoto die unvergleichlich hohe Weihe geben sollten. Dass unter solchen Erschütterungen des öffentlichen Lebens die Wissenschaften nicht in dem Masse heimisch sein und gedeihen konnten in Perugia, wie es um diese Zeit anderwärts der Fall war, begreift sich leicht. Sieht man von einigen Vertretern strenger Wissenschaft an der Peruginer Universität ab, wie etwa von Francesco della Rovere (später Sixtus IV), der hier Theologie mit grösstem Erfolge vortrug, oder einem Luca Pacioli, dem Autor des ‚Trattato della prospettiva', so lässt sich nicht sagen, dass der hohe Aufschwung des intellectuellen Lebens, vor allem nicht in der sonst vorkommenden Verfeinerung, bis hierher seine Wellen gezogen hatte. Mit Urbino verglichen, hielt Perugia den Vergleich auch nicht auf dem Gebiete der Kunst aus: dort herrschte eine vielseitige Regsamkeit, die verschiedenartigsten, selbst niederländische Einflüsse brachten nach dem friedlichen Bergstädtchen unaufhörlich neue Lebenselemente, während in Perugia die Kunst ganz in der seichten, lebensabgewandten Stimmungsmanier Pietro Vannucci's sich hielt. Aber gerade sie entsprach am besten den Bedürfnissen der Umbrer. Perugino konnte trotz seiner grossen Zahl von Schülern und Mitarbeitern kaum allen Bestellungen genügen. Als Raffael bei ihm als *garzone* eintrat, fand er dort Pinturicchio, Giovanni di Pietro genannt lo Spagna, später Mitarbeiter Raffaels in Rom und zuletzt in Spoleto thätig, Domenico Alfani, Girolamo Genga, Manni u. A. vor; mit fast Allen knüpfte der geschmeidig sanfte Charakter ein bis ans Lebensende dauerndes Freundschaftsverhältniss. Baccio d' Agnolo, den Künstler des Chorgestühls von S. Agostino, und den Goldschmied Cesarino di Francesco Rossetti lernte er wol damals schon kennen.

Wir können hier nicht näher in die Frage eintreten, welchen Antheil Raffael an dem Freskenschmuck des Cambio genommen, in welchem Masse Perugino auf ihn eingewirkt, wie überhaupt seine künstlerische Ausbildung sich hier bis zur Uebersiedelung nach Florenz gestaltet habe. Seitdem das venezianische Skizzenbuch aus dem Entwicklungsgang des jungen Künstlers entweder ganz ausgestrichen oder sehr stark in Frage gestellt worden ist[1],

[1] Das venezianische Skizzenbuch, aus 53 mit 106 Zeichnungen bedeckten Blättern bestehend, wurde bei seinem Auftauchen zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Parma von seinem Besitzer für ein Werk Raffaels ausgegeben, und Passavant reihte es unter dessen echte Zeichnungen ein. Unzweifelhaft rührt das Skizzenbuch von einer Hand und vom Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts her; ebenso sicher hat man darin Reiseskizzen zu sehen. Theils enthält es Zeichnungen nach der Natur (Strassen von Urbino), theils, und zwar in der Mehrheit, Copien, wie die Grazien-gruppe in Siena, nach Mantegna, Perugino, Pinturicchio, Signorelli, Pollaiuolo, Lionardo. Müntz, der an der Autorschaft Raffaels bis zuletzt festhielt, verlegt sie in dessen 12. bis 22. Lebensjahr und glaubt damit der Verschiedenheit der Handführung genügend Rechnung getragen zu haben; die Verschiedenheit des Papiers fand er überhaupt unerheblich. 1880 sprach sich zum erstenmal gegen die

können wir über all diese Punkte nur sehr vage Vermuthungen hegen. Vasari's Angabe, dass der Schüler die Manier Perugino's sich derart angeeignet habe, dass man kaum die Nachbildungen des Einen von den Werken des Andern unterscheiden konnte, wird jedenfalls durch die ältesten beglaubigten Bilder Raffaels bestätigt. Das Beste aus der Kunst des Peruginer Meisters, was ihm auch bei aller Handwerksmässigkeit und Verflachung der spätern Zeit geblieben war, übernahm der bildungsfähige Geist des Urbinaten mit leichter Mühe: den leuchtend warmen Ton im Colorit, die bezaubernde Stimmung in der Landschaft wie in den Typen, die wesentlich in den weichen, schönen Linien des Aufbaues beruht, nicht zum wenigsten die weltabgewandte Innerlichkeit seiner Figuren; nur dass Raffael — ein Zeichen seiner innern Ueberlegenheit und künstlerischen Ursprünglichkeit gegenüber jeder Schultradition — all diesen Merkmalen umbrischer Kunst erst ihren geistigen Inhalt und ihre lebendige Natürlichkeit gab. Um das zu erkennen, genügt ein Vergleich von Raffaels Krönung und Vermählung Mariae mit den entsprechenden Vorlagen von Perugino. Wir dürfen es als Zeichen seiner vornehmen Natur und seiner seelischen Grösse betrachten, dass der Schüler den Meister seine unbestrittene künstlerische Ueberlegenheit nicht fühlen liess, dass er ihm, als er im vollen Glanze des Erfolges stand, noch die Dankbarkeit eines hingebenden Jüngers bewahrte und ihm einen Platz in einer seiner grössten Schöpfungen, in der ‚Schule von Athen', einräumte.

Raffael in Florenz.

Nach der Rückkehr Perugino's nach Florenz (1502) verblieb Raffael noch bis 1504 in Perugia, mit manchen ehrenden Aufträgen schon bedacht, nicht aber, wie man aus manchen, nicht unzweifelhaft echten Zeichnungen erweisen zu können geglaubt hat, an Pinturicchio's Fresken in der Libreria zu Siena mitbetheiligt. Mit einem schmeichelhaften Empfehlungsschreiben der Herzogin Giovanna von Montefeltro an den Gonfaloniere von Florenz, Soderini, folgte der junge Künstler dem Meister 1504 dahin nach. Andere, neue Einflüsse drangen hier mächtig auf ihn ein und löschten rasch die perugineske Manier aus seinem künstlerischen Charakter. Wir können an den aus dieser Periode erhaltenen Werken das fast schrittweise sich vollziehende Auswachsen zu der machtvollen, harmonischen Künstlerindividualität erkennen, die uns in den Stanzen entgegentreten wird. Mit einer wunderbaren, nur bei einem derart grossen und selbständigen Genie gefahrlosen Wandlungsfähigkeit und mit einer unbegrenzten Leichtigkeit der Anpassung gibt er sich der Einwirkung Lionardo's, Michelangelo's und besonders Fra Bartolommeo's hin, der grossen, sich gegenseitig ergänzenden Bahnbrecher einer neuen Kunstrichtung, die

---

Echtheit Lermolieff (Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden u. Berlin S. 318 ff.) aus, fand aber an Lippmann (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. 1881, S. 62), Schmarsow (ebd. XLVIII und Festschr. f. d. kunsthist. Institut in Florenz, Leipz. 1897) wie auch an Müntz (Gaz. des Beaux-Arts 1885, 1. Sept. u. 1. Oct.; Raphaël p. 64) entschiedene Gegner. Kahl (Das Venezian. Skizzenbuch, Leipz. 1892; vgl. dazu Wickhoff im Repert. f. Kunstw. VI 296) trat für die Autorschaft von Pinturicchio ein, gegen welchen Namen Springer im Repert. f. Kunstw. IV 393 schon vorher eine Anzahl Schwierigkeiten geltend gemacht hatte. Trotzdem neigten auch Morelli (Raffaels Jugendentwicklung: Repert. f. Kunstw. V 147 und Zeitschr. f. bild. Kunst XXII 111. 143) und mehr oder weniger Koopmann (Raffaelstudien, Marb. 1895), Fischel und Moriz-Eichborn (Repert. f. Kunstw. XXII 171) der Ansicht Kahls zu. Steinmann (Sixtinische Kapelle I 288) formulirt das Resultat seiner Forschungen dahin, dass er das Skizzenbuch für nichtraffaelisch, sondern für Uebungsstudien eines Perugino-Schülers hält. — Vgl. jetzt auch Amersdorffer Venez. Skizzenbuch.

Raffael in Florenz damals antraf und von denen die zwei Ersteren durch ihre damals entstandenen Cartons zur Schlacht von Anghiari und zur Schlacht von Pisa geradezu Offenbarungen brachten. Es ist das Leben und die starke, leidenschaftliche, oft genug herbe Wirklichkeit, die er hier in seine Conceptionen einströmen lässt. Dank seiner innern Grösse erliegt er, wie hier, so auch zeitlebens, nie einem auch noch so mächtigen fremden Einflusse; nicht gewohnt, unassimilirbare Elemente in sich zu dulden, übernimmt sein Genius aus den verschiedenen Richtungen künstlerischen Schaffens immer nur das, was sein eigenes künstlerisches Vermögen zu befruchten und zu höherer Vollendung zu steigern vermag. Behielt er auch die unvergleichliche Anmuth und Innerlichkeit der umbrischen Kunst bei, so lernte er doch, an Stelle jener weltabgewandten Stimmung, bei Michelangelo das Gesetz der dramatischen Belebung und Kraft, an Stelle der Schönheitslinie und des unorganischen Nebeneinanders das Princip eines durch lebendigen Zusammenschluss und durch Contraste bedingten Aufbaues der Composition, das hohe, gemessene Pathos eines Fra Bartolommeo, und bei Lionardo sah und bewunderte er den duftigen Hauch des Colorits und die zarte, delicate Art der Modellirung. Als Marksteine dieser bedeutsamen Entwicklung stehen zwei Werke chronologisch nahe beisammen: das Sposalizio (1504) und die Deposizione (1507), dort die umbrische Kunst eines Perugino, hier die florentinische eines Fra Bartolommeo.

Sposalizio und Grablegung.

Der Peruginer Zeit und Richtung sind noch zuzuweisen: die Madonna Solly in Berlin, der Schmerzensmann von Brescia, die Madonna Conestabile (Eremitage zu Petersburg), die drei Grazien (Chantilly), der Traum des Ritters (London, Nationalgalerie), zwei verschieden angeordnete Kreuzigungen mit Maria, Johannes, Maria und Hieronymus (Eremitage, Sammlung Mond in London), die Krönung der Gottesmutter mit der Verkündigung, Magieranbetung und Darstellung im Tempel auf der Predella, im Auftrage der Maddalena Oddi für S. Francesco in Perugia gemalt (ca. 1503; heute im Vatican), der hl. Michael und der hl. Georg (im Louvre), das Sposalizio (Brera; das erste gezeichnete, 1504 datirte Werk), in etwa noch die Madonna del Granduca (1505; Pal. Pitti)[1]. Man könnte die grösseren Historienbilder hierunter geradezu als freie Bearbeitungen von Vorbildern der jeweiligen Lehrmeister bezeichnen oder noch besser als die wirklichen Lösungen des von Diesen angestrebten Problems. Bei aller jugendlichen Befangenheit verräth doch schon die Krönung der Gottesmutter die ganze Ueberlegenheit Raffaels über seinen Lehrer, eine weit über Diesen hinausgehende Vertiefung und Belebung der Gestalten und eine grössere innere Geschlossenheit der Composition. Mehr noch treten diese Vorzüge zutage beim Sposalizio, dem der Künstler im Frohgefühl ob seiner Leistung Signirung und Datirung an hervorragender Stelle aufgeschrieben hat. Bevor Raffael dieses Bild für S. Francesco in Città di Castello schuf, hatte Perugino den Gegenstand schon dargestellt für die Kapelle der S. Josephsbruderschaft in Perugia (heute in Caen), der für das Heiligthum des Verlobungsringes der Gottesmutter bestellten Ehrenwache; bald hernach entstand Luini's herrliche Schöpfung in Saronno. Bis ins christliche Alterthum hinauf, da wo die Kunst an die Apokryphenlitteratur anknüpft, liess sich der Gegenstand zurückverfolgen; durch Giotto, Gaddi, durch Orcagna, Fra Angelico, Ghirlandajo und Franciabigio waren die traditionellen Züge festgelegt worden; das directe Vorbild aber

[1] Ueber andere zweifelhafte oder sicher unechte Werke vgl. noch Müntz p. 116 u. Burckhardt II 762.

fand Raffael an Perugino's Bild in Perugia (Caen). Nirgends war das Motiv mit solcher Delicatesse in der Composition wie in der Charakterisirung der Gestalten behandelt; nirgends so sehr an Stelle des Schematischen das lebendige Geschehen des Lebens getreten. Keppler, auf dessen feinsinnige Würdigung nach der ästhetischen Seite wir verweisen müssen[1], hat recht mit seinem Urteil: ‚Der Schüler hat sich alle Fertigkeiten, die ganze Technik, den ganzen grossen Stil des Meisters angeeignet, aber jetzt fängt er an, des Meisters Stil und Kunstweise zu handhaben mit einer Freiheit und Lebenswahrheit, mit einer religiösen Wärme, einem geistigen Schwung und einer Tiefe des Gefühls, deren der Meister selbst nie fähig gewesen wäre.'

Aber auch Müntz (p. 109) dürfen wir zustimmen, wenn er über das ‚Sentiment' Raffaels meint: ‚So sehr man bei ihm Inspiration und hohen Schwung findet, so oft er die Anmuth, die Schönheit darzustellen hat, so befangen zeigt er sich, wenigstens in dieser ersten Periode, dem Schmerz und der Leidenschaft gegenüber. Man könnte meinen, dass die Idee des Uebels und des Leidens nie Eingang in diese ästhetische Seele gefunden habe. Raffael konnte und durfte nur Interpret ruhiger und reiner Empfindungen sein.' Aber gilt dies Wort nicht überhaupt von dieser ganzen Gesellschaft der Renaissance, nicht von deren grosser Kunst, selbst Michelangelo unter gewissen Einschränkungen eingeschlossen?

Raffael hat sich, offenbar unter der Einwirkung Michelangelo's, in Florenz auch an Stoffen versucht, zu deren vollen Bewältigung ein viel herberes Temperament gehörte, als es ihm gegeben war. Man fühlt das gegenüber der Kreuzigung (Sammlung Mond) und fast noch mehr vor der ‚Deposizione' (1507; Villa Borghese in Rom). Sie gehört dem Ende der Florentiner Zeit an und ist in Perugia für die Kirche S. Francesco gemalt. Der Künstler hatte ursprünglich, was sich vielleicht auch am besten aus dem Auftrag erklärt, eine Beweinung des Herrn im Auge, hat dann aber diese Scene mit der Grablegung vereinigt; damit hatte er wol Gelegenheit, die zwei Contraste physischer und seelischer Bewegung nebeneinander zu stellen, aber doch nur auf Kosten der innern Einheit und Geschlossenheit, die in Perugino's Beweinung sehr viel besser gewahrt ist. Man kann das Gesuchte, vielleicht selbst das Theatralische im Schmerzausdruck tadeln; man mag die Absichtlichkeit der Effecte, die zu starke Betonung mechanischer Kraftanstrengungen und gesuchter Bewegungsprobleme im Sinne eines Michelangelo (die rechts vorn knieende Frau!) verurteilen; man mag leicht das Mühsame langer, in verschiedenen Zeichnungen in Oxford, im Louvre, in London noch festgehaltener Vorstudien aus der Schöpfung herausfinden; man kann die Beinstellungen verwirrend und in der Gesammtcomposition ein Auseinanderfallen finden: Wem aber verwischen diese Mängel den gewaltigen Eindruck, den die Darstellung auszuüben im stande ist? wer vermag die Augen zu verschliessen vor der Herrlichkeit dieses Leichnams, vor dem so zart empfundenen Motiv der hl. Magdalena, vor der hinreissenden Schönheit der Landschaft, die weithin im Hintergrund über die Scene hinweg der Blick überfliegen kann? Es soll dann auch nicht übersehen bleiben, dass nahezu alle die grossen Meister dieses hoheitsvolle Motiv zu behandeln hatten. Es entsprach der Gefühlswelt der Mystik, deren gleichzeitige Litteratur reich ist an herrlichen, gefühlvollen Aussprachen über den Herrn in Elend und Tod und über das Mitempfinden der betrachtenden Seele (vgl. oben II 1, 349); es entsprach aber auch nicht minder

[1] Archiv f. christl. Kunst XVI (1898) 81 ff. u. Aus Kunst u. Leben II (1906) 198 ff.

der Stimmungswelt der Renaissance, insofern es über dem Schrecken und dem Entsetzen des Todes den Triumph der Liebe und des hingebenden Mitgefühls der Menschen verkündet und so alles Abstossende und Niederdrückende jenes Drama's mildert und verwischt. Bei Raffael findet diese Erwägung noch einen besonders actuellen Anhalt. Der Auftrag zu dem Bilde war ihm von Atalanta Baglioni geworden; es war bestimmt für die Grabkapelle ihres Sohnes Grifone Baglioni, eines der führenden Geister und der Opfer jener oben schon berührten Tragödie [1]. Das Bild — nicht umsonst war ursprünglich eine Pietà geplant — sollte Sühne und Symbol jener Frevelthat in Einem sein und ein erhabener Trost für eine namenlos unglückliche Mutter, die ihren Schmerz mit dem unmessbaren der Gottesmutter vereint. Es ist für uns aber gleichzeitig ein Bild des letzten Wortes dieser in reinem Menschenthum so starken, in ihren Instincten und Lebensäusserungen so ungezügelten Zeit. Ueber alle furchtbaren Ausbrüche der Leidenschaften und menschlichen Selbstsucht in allen Formen strahlt die Sonne der Schönheit und edeln, hohen Strebens und lässt uns jene dämonischen Bilder vergessen, wie auch die Natur die Spuren elementarer Katastrophen rasch mit der Fülle blühenden Lebens überkleidet. Auf der Predella, die sich heute in der vaticanischen Pinakothek befindet, hatte Raffael in Grisaille die drei göttlichen Tugenden dargestellt, jede von zwei Attribute haltenden Engelputten begleitet. Ueber die unübertreffliche Wirkung dieser so einfachen und schlichten Darstellungen, die nach Müntz (p. 266) die vornehmsten und idealsten Schöpfungen des Künstlers sind, war man von jeher einig [2].

In der Deposizione spiegeln sich die verschiedenen Einflüsse des florentinischen Aufenthaltes Raffaels wieder; nicht weniger ist dies in den zahlreichen andern Werken dieser schaffensfrohen, fruchtbaren Zeit der Fall. In dem Fresco von S. Severo in Perugia (Fig. 168), das in einer schon die Disputa ankündigenden Anordnung die heilige Dreifaltigkeit inmitten von Engeln und sechs Ordensheiligen zeigt, treten uns starke, aber sehr viel glücklicher durchgeführte Anklänge an das Jüngste Gericht von Fra Bartolommeo entgegen. Der gleiche Meister hat auch die formale Anordnung der Madonna del Baldacchino bestimmt. Aber Raffael hat alle diese Anregungen nur in wenigen Fällen mit einer unfreien Befangenheit wiedergegeben; unbedingte Naturwahrheit und ein unerschöpflicher Formen- und Ideenreichthum haben auch den stärksten Einflüssen gegenüber die Unabhängigkeit seiner Künstlerindividualität gewahrt. Man fühlt das am deutlichsten bei der langen Liste von Madonnen aus dieser Zeit, deren Behandlung wir uns für einen andern Zusammenhang vorbehalten müssen. Die Madonna del Granduca (1505) offenbart noch in ihrer mystischen Innigkeit den engen Zusammenhang mit der umbrischen Richtung; in der Tiefe des Ausdruckes geht sie aber schon weit

---

[1] Vgl. Crowe u. Cavalcaselle Raffael, deutsche Ausg. I (Lpz. 1883) 75 ff. — Bonazzi Storia di Perugia II 26. — v. Hoerschelmann Die Bluthochzeit des Astorre Baglioni in Perugia (Monatsberichte über Kunst und Kunstwiss. III [1903] 137 ff.).

[2] Das Hauptbild befand sich bis zum Jahre 1607 an der Stätte, für die es gestiftet war. Im genannten Jahre liess der Cardinal-Staatssecretär Borghese nächtlicherweilen das Bild wegnehmen und nach Rom verbringen, während es in Perugia durch eine Copie ersetzt wurde. Der Vorfall verursachte nicht geringe Aufregung und einen sehr lebhaften Actenaustausch, von dem ein Theil im ‚Giornale di erudizione artistica' I (1872) 225 und II 334 veröffentlicht, ein anderer handschriftlich im vaticanischen Archiv erhalten ist (Borgh. I 540—542, Varia, Autografi di Paolo V).

darüber hinaus. Was diesen Florentiner Madonnen noch fehlt, das ist die machtvolle Formenfülle der späteren. Durch Tiefe der Empfindung, durch ewig jugendliche Schönheit der Formen, durch weihevollen Ernst und nie versagende Naturwahrheit zählen sie aber sicher zu den höchsten und vollendetsten Aeusserungen seiner künstlerischen Kraft. So unerschöpflich und stets originell und ungesucht der Reichthum des Ausdrucks und der Formen ist, so erstaunlich sind aber auch die Variationen der rein formalen und rein künstlerischen Voraussetzungen seiner Werke. Bei dem architektonischen Aufbau der Composition, bei dessen discreter Anpassung an den Gegenstand können wir hier nicht länger verweilen. Wölfflin[1] hat auch nach dieser Seite das Können des Meisters gewerthet.



Fig. 168. Raffael, Die Trinität und Heilige. Kloster S. Severo zu Perugia. (Phot. Anderson.)

Mit der grossen Zahl der für Andachtszwecke bestimmten Tafelbilder war die Fruchtbarkeit dieser Florentiner Zeit nicht erschöpft. In den ‚Drei Grazien‘ (Chantilly) gewahren wir die erste Annäherung an die Antike, deren Einflüsse auch im Hl. Georg (Louvre) durchklingen. In dem phantastischen Hintergrunde (brennende Stadt, in Bleisäcken wandelnde, von Schlangen umwundene Gestalten, Nachteulen und anderes Gethier) des schwungvollen Gegenstückes dazu, des Hl. Michael (Louvre), hat schon Passavant (I 79) Erinnerungen aus Dante (Inf. VIII. XXIII. XXIV) nachgewiesen. Die dem Ende des Florentiner Aufenthaltes angehörende Hl. Katharina (London, National Gallery), ‚ein unübertreffliches Bild der jungfräulichen Glaubensheldin von bezauberndem Liebreiz‘, ist in Haltung wie Ausdruck schon ganz die Vorläuferin der ‚Drei theologischen Tugenden‘, der Deposizione und der Hl. Caecilia. Noch sei ausserdem seiner ersten, unter dem Zeichen Lionardo's stehenden und doch schon ungemein freien Versuche auf dem Gebiete der Porträtkunst gedacht, der Bildnisse des

[1] Die klassische Kunst S. 76 ff.

Angelo und der Maddalena Doni[1] (Pitti), des Selbstporträtes (Uffizien) und des nicht unbestrittenen Bildnisses der Donna Gravida (Pitti).

Um Raffaels Talent zur höchsten Steigerung seiner Leistungsfähigkeit zu bringen, bedurfte es grösserer Aufgaben, als Florenz ihm damals stellen konnte. Mit seinen bisherigen Schöpfungen hatte er sich den Weg nach Rom und zu den grossen Aufträgen geebnet, die Julius II damals zu vergeben hatte und zu denen auch Michelangelo wieder jüngst zurückgerufen worden war, um die Decke der Sixtina auszumalen. An Tiefe und Kraft der Conception, an souveräner Beherrschung aller künstlerischen Mittel hatte Raffael sich dem Letzteren an die Seite zu stellen gewusst mit seiner Deposizione. Ein näherer Einblick in die Umstände fehlt uns, unter welchen die Uebersiedlung nach Rom erfolgte. Ob der Urbinate schon gleich für den Auftrag in den Stanzen dahin berufen wurde, ob er bereits vorher in Rom weilte, steht dahin; nicht minder, ob Francesco Maria von Urbino ihn dem Papst empfohlen habe. Sicher hat den grössten Antheil daran Bramante, dem wol auch Michelangelo zustimmte, da er sich von der Ausmalung der Stanzen freizumachen wünschte. Sicher ist ferner, dass die wichtigen Arbeiten, von denen er in einem Brief an Francesco Francia (1508, 5. Sept.) redet, nicht identisch sind mit den Schöpfungen in den Stanzen.

Die Stanzen.

Unter den ‚Stanzen Raffaels' versteht man drei quadratische Räume des Vaticans mit unregelmässigen Wandflächen und einen grössern Saal mit breiten, hohen Fenstern; die Deckenwölbung besteht aus Kreuzgewölben, die mit einem Halbkreis auf den Wänden aufsitzen. Diese Räume machen das dritte Geschoss des von Nikolaus V erneuerten Gebäudes nach dem Hofe des Belvedere zu aus. Schon Nikolaus, dem sie als Wohnräume dienten, hatte mit ihrer Ausmalung beginnen lassen. Buonfigli von Perugia, Andrea del Castagno, Bartolommeo di Tommaso aus Foligno, Fra Angelico, der im anstossenden Oratorium malte, später Piero dei Franceschi, Bartolommeo della Gatta werden als die Künstler genannt, welche hier beschäftigt wurden. Nach den Rechnungsauszügen der Jahre 1508 und 1509[2] malten ‚in den oberen Zimmern des Vaticans' der Niederländer Giovanni Ruysch, Michele della Becca, Lorenzo Lotto, vor Allen Sodoma (Bazzi), welchem die Camera della Segnatura zugewiesen war[3]. Giulio hatte, nachdem er einige Zeit das Appartamento Borgia bewohnt, am 26. November 1507, peinlich berührt durch die Erinnerung an Alexander VI, in diesem obern Geschoss seine Wohnung gewählt[4]; es

[1] Jüngst von Davidsohn, aber ohne genügenden Grund, Raffael abgesprochen (Repert. f. Kunstw. XXIII 451).

[2] Crowe und Cavalcaselle Raffael, deutsche Ausg., II 9 ff.

[3] Das Wort Signatura bezeichnet einen Appellations- oder Cassationshof der päpstlichen Verwaltung, und zwar seit Innocenz VIII entweder die Signatura iustitiae oder die S. gratiae. Vgl. Moroni Dizionario LXIII 210 sgg. — Klaczko Jules II p. 215. Als Bezeichnung für einen Raum im Vatican findet es sich zuerst 1513, December, bei Paris de Grassis: ‚Die sanctae Luciae de mense Decembris papa in camera ultima superiori nova, id est ea quae est picta, signaturae sanctae memoriae Iulii, consecravit.' Müntz Les historiens de Raphaël (1883) p. 132. In der Ausgabe von Delicati u. Armellini (Roma 1884) heisst es allerdings (p. 10): ‚in camera Iulii secundi in suo palatio.' Im Diarium des Firmanus (Cod. Vat. Urb. 638 I. Bd., 12ᵛ) heisst es unmittelbar nach dem Tode Clemens' VII: ‚Obiit Clemens in camera magna superiori, et in alia camera ubi solet fieri signatura... fuit lotus et indutus.' Vgl. Steinmann Sixt. Kapelle II 110.

[4] Diarium des Paris de Grassis, herausgeg. von Döllinger in Beitr. zur polit., kirchl. Culturgesch. III 383. Nach Giovio war der Constantinssaal unter Leo X das ‚amplius coenaculum', die Sala dell' Incendio der Privatspeisesaal Leo's X, ‚penitius Leonis triclinium'. Vgl. Müntz Raphaël p. 323.

dürfte indes kaum in den Stanzen gewesen sein, von denen keine einzige um diese Zeit schon zum Bewohnen war. Aber die Thatsache, dass von 1508 bis 1511 Raffael in der Camera della Segnatura malte, wie vor Allem die ziemlich genaue, wenn auch heute schwer zu identificirende Beschreibung Albertini's, der die Privatbibliothek Julius' II von *aulae, camerae* und reichgeschmückten *deambulatoriae* umgeben und in der Nähe der Sixtinischen Kapelle (Torre Borgia?) gelegen sein lässt, sprechen auch gegen Wickhoffs Theorie, der jene Privatbibliothek in die Camera della Segnatura verlegt [1].

Camera della Segnatura.

Die Frage, wie sich Raffaels Verhältniss zunächst zu den bisher schon im Vatican beschäftigten Künstlern gestaltete, lässt sich nur auf dem Wege mehr oder weniger zutreffender Vermuthungen beantworten. Man nahm bisher mit Vasari an, dass der von des Urbinaten Vorgängern herrührende Freskenschmuck in den Stanzen schon sehr weit gediehen gewesen sei und dass dann Julius II, unzufrieden damit, ihn grossentheils durch Raffael wieder herunterschlagen liess. Wickhoff (S. 55) glaubte diese ‚Fabeleien' durch einen Hinweis auf eine ausdrücklich von Julius angeordnete Schonung der Bilder seines verhassten Vorgängers endgültig aus der Welt schaffen zu können, wogegen aber doch einzuwenden ist, dass in den Stanzen der Fall etwas anders lag. Erhalten blieb jedenfalls von Sodoma's Malereien in der Camera della Segnatura nur ein Rest von leichten mythologischen Zierbildern an der Decke zwischen den vier allegorischen Gestalten Raffaels, aber ohne jeden innern Zusammenhang mit diesen [2]. Hier an der Decke hat Raffael auch zuerst seinen Pinsel angesetzt zu seinen unsterblichen Schöpfungen. Mit einiger Wahrscheinlichkeit lässt sich ihre Aufeinanderfolge derart bestimmen, dass er hier zunächst die oblongen Bilder, dann die Rundbilder malte; es folgten an den Wänden die Disputa, die Schule von Athen, der Parnass und die Jurisprudenz; die Inschrift unter dem Parnass in der Fensterbucht beim päpstlichen Wappen zeigt an, dass im Jahre 1511, im achten des Pontificates Julius' II, die ganze Kammer vollendet war. Raffael soll für den gesammten Freskenschmuck, nach Andern für jedes Wandgemälde 1200 Goldducaten, also etwa 10000 Mark erhalten haben. In ihrer heutigen Erscheinung wirken die Bilder wie durch einen dichten Schleier verhüllt. Das Feuer im Colorit ist erloschen, die Farben sind verblasst oder verwischt, die Retouchen sind entfärbt, Risse durchziehen den Bewurf; der Künstler hatte überdies die Schwierigkeiten der Frescotechnik noch keines-

[1] Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammł. XIV (1893) 49 ff.; danach auch Dorez La bibliothèque privée de Jules II, Par. 1896 (Extrait de la Revue des Bibliothèques 1896). Eine befriedigende Localisirung der spärlichen, zum Theil unklaren, zum Theil widerspruchsvollen zeitgenössischen Angaben über die Topographie des Vaticans und insbesondere der Wohnräume Julius' II fehlt noch. Festzuhalten ist, dass Albertini 1509, zu einer Zeit, da Raffael kaum erst mit seiner Arbeit in der Camera della Segnatura begonnen hatte, bereits eine völlig mit Bilderschmuck versehene, sehr frei gelegene Bibliothek kennt, was alles für den von Wickhoff angenommenen Raum nicht zutrifft. Mit Albertini's Beschreibung, kaum aber mit Wickhoffs Anschauung, lässt sich bei richtiger Interpretation des Originaltextes, nicht einer für bestimmte Zwecke schon zurecht gerichteten Uebersetzung, auch ein Brief Bembo's an Julius II, vom 20. Januar (nicht Febr.) 1513 in Einklang bringen. Es heisst hier von der weniger durch Bücherfülle denn durch Bequemlichkeit und vornehme Ausstattung sich auszeichnenden neuen Bibliothek: ‚loci commoditate amoenitateque propter elegantiam marmorum et picturarum speculasque bellissimas quas habet, ad usum Pontificum multo etiam amabilior' (Bembi Epist. familiar. V [Strassburg 1611] 537).

[2] Die Zahlungsanweisung an Sodoma für die Fresken in den Stanzen datirt erst vom 13. October 1508. Crowe u. Cavalcaselle II 10. Von Raffael ist in diesen Rechnungseinträgen, die bis Januar 1509 reichen, nirgends die Rede.

wegs überwunden. Schwere Schäden kamen bald durch die Unbill der Zeiten noch hinzu. Wenige Jahre nach ihrer Vollendung hausten die Landsknechte Bourbons in diesen Räumen; hat Tizian recht, so war die ihnen zu theil gewordene Restauration durch Sebastiano del Piombo schlimmer als die Schädigung



Fig. 169. Raffael, Die Decke der Camera della Segnatura im Vatican. (Phot. Anderson.)

durch die deutschen Soldaten. Das vom berühmten Intarsienmeister jener Zeit, Giovanni da Verona, unter dem Bildersockel angebrachte Holzgetäfel liess Paul III wieder entfernen und von Pierin del Vaga durch Malereien ersetzen. Im Jahre 1702 musste Carlo Maratta im Auftrage Clemens' XI die Fresken mit

griechischem Wein abwaschen, das Erloschene ergänzen und in Broncefarben die Sockelbilder erneuern, die sich auf die darüberstehenden Scenen beziehen. Trotz all dieser Heimsuchungen ist noch genug übrig geblieben, um, sobald sich das Auge an den Schleier gewöhnt hat, uns zu rückhaltloser Bewunderung der unerschöpflichen Fülle künstlerischen Vermögens zu zwingen. Alles ist hier staunenswerth; nicht am wenigsten, dass einem Jüngling von 25 bis 27 Jahren zwei Jahre hinreichten, um diese unsterblichen Compositionen zu entwerfen, durchzuarbeiten und zu vollenden.

Darüber kann kein Zweifel walten, dass das, was er hier darzustellen hatte, dem Künstler, wenn nicht vom Papste genau vorgeschrieben — nach Giovio *‚pinxit Raphael in Vaticano . . . cubicula duo ad praescriptum Iulii pontificis'* —, so doch von erfahrenen Theologen im einzelnen an die Hand gegeben wurde. Passavant meint zwar, Julius II, als zeitlebens praktischer Mensch, habe solchen Anregungen völlig ferngestanden. Es ist aber durchaus nicht anzunehmen, dass ein Papst seine Wohnräume ausmalen lässt, ohne zu wissen, was auf den Wänden platzgreifen soll. Giulio war am allerwenigsten die Natur, welche es Andern überlassen hätte, auszuwählen, woran sich sein Auge gewöhnen sollte. Wenn nun auch Wickhoff die an sich richtige Bemerkung macht, dass der Hauptgedanke dieser Bilder durch eine lange Tradition der damaligen Generation völlig lebendig vor dem Geiste stand, so ist doch dessen Ausführung derart complicirt und inhaltsreich, wie in seinen Verknüpfungen derart wohlberechnet, dass dadurch das, wenn auch noch so weit und tief ausgebildete Wissen eines Laien weit überholt war. Und wenn auch Herman Grimms Studien über die verschiedenen Entwürfe zu den Gemälden einen namhaften Fortschritt in der Composition nachweisen, so geht aus ihnen doch nicht hervor, dass diese Entwürfe in wesentlich andern Gedankenkreisen sich bewegen als die Ausführung. Man wird Springer darin beipflichten müssen, wenn er den einheitlichen Charakter des ganzen Bilderschmuckes der Stanza della Segnatura betont und sie als die organische Schöpfung einer Phantasie erklärt. Denn so eingehend und bestimmt des Berathers und Inspirators ‚Praecepta' auch sein mochten: nach der künstlerischen Seite war Raffael völlige Freiheit gelassen.

Decken- und Wandgemälde stehen im engsten Zusammenhang, und nicht mit Unrecht hat man jene die Ueberschriften dieser geheissen, und was ihnen an Deutlichkeit noch fehlen konnte, ist durch die sie begleitenden Inschriften ausgesprochen. Das Schema der Decke (Fig. 169) war schon von Sodoma entworfen und von Raffael als vorzüglich beibehalten worden; sie zeigt uns zuerst in den vier Rundbildern die allegorischen Figuren der Theologie (eine ernste, schöne Frau, auf Wolken thronend, mit Olivenkranz, weissem Schleier, grünem Mantel und rothem Leibkleid, genau wie Dante Purgat. XXX 31 u. 32 seine himmlische Beatrice beschreibt; die Linke stützt sich auf ein Buch, indes die Rechte nach abwärts weist; zwei holde Engelknaben tragen ihr zur Seite die Inschrift: DIVINAR · RER · NOTITIA), der Poesie (die herrlichste Frauengestalt auf mit tragischen Masken geschmücktem Marmorthron, die goldene Leier im Arm, träumerisch den Blick in die Ferne gerichtet; zwei Knaben neben ihr mit der Inschrift: NVMINE AFFLATVR, ‚vom Hauche der Gottheit berührt'; Fig. 170), der Philosophie (auf einem Marmorthrone, dessen Wangen das einer antiken Gemme nachgebildete Bild der Diana von Ephesus schmückt, sitzt eine echt römische Frauenschönheit, der zur Seite wiederum zwei Knaben durch die Inschrifttafel CAVSARVM COGNITIO ihre Bedeutung

hervorheben, während sie selbst auf ihren zwei Büchern ihre doppelte Aufgabe verspricht: ‚naturalis‘ und ‚moralis‘ [philosophia]) und der Gerechtigkeit (sie trägt das Diadem der Herrscherin, in ihren Händen Schwert und Waage; die Tafel der Putten meldet: IVS SVVM VNICVIQVE TRIBVIT). Jeder dieser vier mit Unrecht Facultäten genannten Gestalten ist ein oblonges Eckfeld beigeordnet, dessen Darstellung in engster Beziehung zu jenen geistigen Mächten steht, in denen unser



Fig. 170. Raffael, Die Poesie. Detail von Bild 169. (Phot. Anderson.)

Glauben, Wissen und Wollen sich begreift. Die Theologie hat den Sündenfall, die Poesie Apollo's Krönung und Marsyas' Bestrafung, die Philosophie etwas unzureichend die Astronomie, die Jurisprudenz das Urteil Salomons neben sich.

Von den entsprechenden vier Wandbildern darunter ist das zeitlich erste, inhaltlich den Abschluss der ganzen Composition bildende Werk die Disputa (Fig. 171), die von Vasari also beschrieben wird[1]: ‚Raffael malte einen Himmel

[1] Ed. Milanesi IV 335. Der Vasari'sche Text ist im wesentlichen nach Grimms vortrefflicher Uebersetzung gegeben.

mit Christus und Unserer Frau, Johannes dem Täufer, den Aposteln und Evangelisten und Martyrern auf den Gewölken, mit Gott Vater, welcher über Alle den Heiligen Geist ausgiesst, besonders über eine grosse Menge von Heiligen, welche unten die Messe schreiben und über die Hostie, welche auf dem Altar ist, ihre Meinung äussern (*e sopra l' ostia, che è sull' altare, disputano* — dieser Ausdruck gab bekanntlich dem Bilde seinen Namen). Unter Diesen sind die vier Lehrer der Kirche, welche um sich her viele Heilige haben. Da ist Dominicus, Franciscus, Thomas von Aquin, Bonaventura, Scotus, Nikolaus de Lyra, Dante, Fra Girolamo Savonarola von Ferrara und alle Gottesgelehrten der Christenheit und sehr viele Bildnisse nach dem Leben. Und in der Luft schweben vier Kinder, welche die offenen Evangelien halten.' Wie man sieht, ist Vasari's Schilderung keineswegs erschöpfend. Die architektonische Umrahmung des Bildes zeigt es als Nachahmung jener Halbrundbilder, mit denen die Chorapsiden der Basiliken geschmückt sind. Den Raum innerhalb des Bogens hat der Künstler ebenfalls nach traditioneller Art in drei bezw. vier horizontale Zonen vertheilt: die obere nimmt Gottvater mit den schwebenden Engelchören ein; in der zweiten erscheint Christus, der üblichen Darstellung in den Weltgerichtsbildern genau entsprechend, auf Wolken thronend inmitten des himmlichen Strahlenkranzes (der hier nicht die mandelförmige, sondern kreisrunde Gestalt hat), der Aureola, zwischen Maria und Johannes dem Täufer; die dritte Zone nimmt die bereits triumphirende Kirche der Seligen ein, vertreten durch Apostel, Evangelisten, Patriarchen, Propheten, Martyrer. Eine Wolkenschicht trennt diese *ecclesia triumphans* von der auf Erden noch strebenden und forschenden *ecclesia militans,* welche um den Mittelpunkt des christlichen Glaubens und das Unterpfand künftiger Gottesanschauung, das heilige Sacrament, geschaart ist, in lebhafter Bewegung und Erörterung erscheint und mit der obern Gruppe zunächst durch den seine Gnadenstrahlen niederwärts sendenden Heiligen Geist und die vier Evangelien zu dessen Seiten in Beziehung gesetzt ist.

Das zweite Bild, der Parnass, zeigt uns Apollo inmitten der Musen und Poeten, in heiterem Garten spielend, so etwa, wie die kunstliebenden Menschen jener Zeit sich unter den Lorbeer- und Cypressenbüschen ihrer Villen zu ergehen pflegten. ‚Auf der Wand nach dem Belvedere zu', sagt Vasari, ‚wo der Parnass und die Quelle des Helikon ist, malte er auf diesem Berge einen schattigen Hain von Lorbeerbäumen, in denen sich im Grün ihrer Belaubung fast das Zittern der Blätter im sanften Zuge des Windes erkennen lässt, und in der Luft eine Menge nackter Amoren mit reizenden Gesichtern, welche Lorbeerzweige pflücken, Kränze daraus winden und sie über den Berg hin werfen und ausstreuen. Diesen scheint in Wahrheit ein Hauch des Göttlichen zu durchwehen in der Schönheit der Gestalten und im Adel dieses Gemäldes, das, wenn man es ganz genau betrachtet, uns in Erstaunen gerathen lässt. Dort sind nach der Natur alle die berühmtesten antiken und modernen Dichter, wie sie von den ältesten Zeiten bis zu denen Raffaels gelebt haben, abgebildet, zum Theil nach Statuen, zum Theil nach Medaillen, viele nach alten Gemälden und auch nach der Natur, wenn sie noch am Leben waren, von ihm selber abconterfeit. Und, um an der einen Seite zu beginnen, da sind Ovid, Virgil, Ennius, Tibull, Catull, Properz und Homer, welcher, blind, mit erhobenem Haupte Verse singend, zu Füssen Einen hat, der sie aufschreibt. Da sind ferner in einer Gruppe die neun Musen und Apollo, in solcher Schönheit der Erscheinung und Göttlichkeit der Gestaltung, dass Anmuth und Leben

wie ein Hauch sie umschweben. Da sind die gelehrte Sappho, der göttlichste Dante, der anmuthige Petrarca, der verliebte Boccaccio, als lebten sie, auch Tibaldeo und eine Menge Anderer aus der neuesten Zeit.' Eine Art moralischer Nutzanwendung spricht sich in den zwei Reliefimitationen in Grisaille unterhalb der zwei den Fensterbogen umschliessenden Enden der Parnassdarstellung aus. Wickhoff hat sie wol richtig bezogen auf eine von Valerius Maximus berichtete und vom Verleger von Sixtus' IV Schrift ,De sanguine Christi' wieder verwerthete Begebenheit der Auffindung lateinischer und griechischer Classiker in einem Schrein und der Verbrennung der griechischen, weil sitten- und religionsgefährlichen. Der schon an der Decke durch die Schindung des Marsyas und die Krönung des Apollo angedeutete Gedanke, dass nur wahres Wissen und wahre Kunst des Menschen und seines Strebens würdig und ihm förderlich sei, wird vielleicht nicht ohne absichtliche Bezugnahme auf die damalige Zeit augenfällig wiederholt.

Die Rückwand, dem Parnass gegenüber, enthält, durch das Fenster getheilt, die Jurisprudenz in zwei Darstellungen, welche Vasari also beschreibt: ,Links Justinian, welcher den Doctoren die Gesetze übergibt, um sie zu verbessern; über ihm die Mässigkeit, Tapferkeit und Klugheit. Auf der rechten Seite des Fensters malte er den Papst, welcher die canonischen Gesetze gibt, und in diesem Papst porträtirte er Giulio nach der Natur, den Cardinal Giovanni Medici neben ihm, welcher Papst Leo wurde, den Cardinal Antonio Monte und den Cardinal Alessandro Farnese, welcher später Papst Paul III wurde, nebst andern Bildnissen.' Die Juristen, welchen Justinian die Digesten übergibt, pflegt man als Trebonianus, Theophilus und Dorotheus zu bestimmen. Den Papst, welcher Giulio's Züge trägt, nennt man Gregor IX, der das Decretum publicirte. In der Fensterlunette gab der Künstler noch in einer Gruppe von vollendeter Anmuth zur Iustitia die drei andern Cardinaltugenden, die Prudentia, die Fortitudo und die Temperantia, und wie unter dem Parnass Grisailledarstellungen den Gedanken des Hauptmotivs näher praecisiren, so führen auch zwei Chiaroscuri in der Fensterlaibung hier die Idee der zweifachen Rechtsbegründung näher aus. Auf der einen Seite ist die von Christus ausgehende Lehre von den zwei Schwertern, auf der andern nach Valerius Maximus der Richterspruch des Zaleucus dargestellt [1].

Der Disputa gegenüber steht das vierte, neben ihr das berühmteste der Stanzenbilder, die Schule von Athen (Fig. 172). Vasari nennt sie ,eine Darstellung, wie die Theologen die Philosophie und Astronomie mit der Theologie in Einklang bringen, wo alle Gelehrten der Welt abgebildet sind, welche in verschiedener Weise ihre Meinung verfechten.' ,Als eine Gruppe für sich', fährt er fort, ,sind da eine Anzahl Astrologen, welche auf Tafeln Figuren und allerlei auf Vorausberechnung der Zukunft und Astrologie bezügliche Zeichen geschrieben haben und sie durch einige sehr schöne Engel den Evangelisten senden, welche sie diesen erklären. Zwischen ihnen liegt Diogenes mit seinem Trinkgefäss auf den Stufen der Treppe, die wohldurchdachte Gestalt eines in Gedanken versenkten Mannes, welche ihrer Schönheit und des ungezwungenen Wurfes ihrer Gewandung wegen würdig ist, gelobt zu werden. Ebenso sind da auch Aristoteles und Plato, der Eine mit dem Timaeus in der Hand, der Andere mit der Ethik, und um sie herum im Kreise eine grosse

[1] Steinmann (Chiaroscuri in den Stanzen Raffaels: Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. X [1899] 169—178) gebührt der Verdienst, zum erstenmal diese Darstellungen behandelt zu haben.



Fig. 171. **Raffael, Die Disputa.** Camera della Segnatura im Vatican.
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. 2. Abth. S. 388.)

Gesellschaft von Philosophen. Und es lässt sich die Schönheit der Astrologen und Geometer kaum beschreiben, welche mit den Instrumenten viele Figuren und Zeichen auf die Tafeln schreiben. Unter ihnen ist als Jüngling von reinster Wohlgestalt — der, welcher die Arme ausbreitet und den Kopf senkt — Federigo II, Herzog von Mantua, porträtirt, welcher sich damals in Rom befand. Da ist auch eine Gestalt, welche, zur Erde gebeugt, mit einem Zirkel in der Hand über eine Tafel fährt; diese, behauptet man, sei Bramante, der Baumeister, und er steht so leibhaftig da, als lebte er, so gut ist er abgebildet. Und neben einer Gestalt, welche uns den Rücken zuwendet und eine Himmelskugel in der Hand trägt, ist Zoroaster dargestellt, und neben diesem steht Raffael, der Meister dieses Werkes, indem er sich selber im Spiegel porträtirt hat: ein jugendlicher Kopf von sehr bescheidenem Ausdruck und gefälligem, liebenswürdigem Wesen, mit einem schwarzen Barett auf dem Kopfe. Und ebensowenig lässt sich die Schönheit und Güte beschreiben, welche in den Köpfen und Gestalten der Evangelisten sichtbar ist, welchen er Aufmerken und höchst natürliches, scharfes Nachdenken in die Züge gelegt hat; denen zumeist, welche schreiben. Und so malte er hinter Matthäus, während dieser von jenen Tafeln, auf denen die Figuren und Charaktere stehen und die ein Engel ihm hält, in ein Buch abschreibt, einen alten Mann, der sich ein Papier auf das Knie gelegt hat und copirt, was Matthäus aufzeichnet. Und während er aufmerksam in dieser unbequemen Stellung verharrt, scheint er mit Kopf und Kinnbacken nachzufolgen, je nachdem er mit der Feder auf und nieder geht. Und abgesehen von Einzelheiten, welche bis zu Kleinigkeiten Stoff zur Betrachtung geben und deren eine Menge ist, bietet sich die Composition in ihrer Gesammtheit als mit soviel Gleichmass und richtiger Abwägung durchgeführt dar, dass er (Raffael) in Wahrheit damit eine genügende Probe ablegte, um erkennen zu lassen, sein Wille sei, unter Denen, die den Pinsel führen, ohne Widerstreit den ersten Rang einzunehmen.‘

Zu dieser Beschreibung der ‚Schule von Athen‘ wie der übrigen Darstellungen wäre nun Manches nachzutragen. Zunächst aber ist die Frage nach der richtigen Grundlage für die Erklärung der Bilder zu stellen.

Auf den ersten Blick scheint es, als ob diese Fresken in ihrer einfachen Grösse alles Nöthige selbst von sich aussagten: die Deckenbilder geben den Titel an, es kann nicht zweifelhaft sein, was an den Wänden vorgestellt ist. Und doch gibt es wenige Kunstschöpfungen, deren Deutung im allgemeinen wie im besondern widersprochener wäre, keine vielleicht in der ganzen Kunstgeschichte, deren Sinn für die Beurteilung einer ganzen Zeit und der grossartigsten Institution der christlichen Welt bedeutsamer wäre.

Der Parnass [1] und die Ertheilung der geistlichen und weltlichen Rechte sind in Hinsicht der Bedeutung der Composition von untergeordnetem Werth, und ihre Erklärung ist mit keinen oder nur geringen Schwierigkeiten verbunden. Die Controverse erstreckt sich wesentlich auf die beiden Hauptbilder, Disputa und Schule von Athen.

Die Schule von Athen.

Die Erklärung der letzteren beginnt mit einem groben Irrthum. Im Jahre 1524 bezeichnet der Stich Agostino Veneziano's, eines Schülers des Marc Anton, den schreibenden Alten, welchem ein Knabe die Tafel hält, als den Evangelisten Lucas, insofern die auf der Schreibtafel zu lesenden Worte

[1] Im einzelnen vergl. die vielfach allzu gekünstelte Deutung von J. SCHROTT i. d. Allg. Ztg. 1884 Beil. 10. Eine eingehendere Behandlung hat das Fresco seither nicht mehr erfahren.

Stellen aus dem Lucas-Evangelium wiedergeben. Als Vasari 1550 seine berühmten ‚Vite‘ herausgab, wiederholte er, wie wir gesehen, die Deutung des Alten als eines Evangelisten, in welchem er indessen nicht Lucas, sondern Matthäus sieht. Eine Tafel mit ‚geometrischen und astrologischen Zeichen und Charakteren‘ lässt er durch die Astrologen beschreiben und dem Evangelisten durch einige Engel senden. Die beiden Figuren im Mittelpunkte der Scene nennt er Plato und Aristoteles, und er hebt hervor, dass der Eine den Timaeus, der Andere die Ethica als ihre Hauptschriften in der Hand tragen. Die zweite Ausgabe Vasari's von 1568 wiederholt diese Angaben. Im selben Jahre wie die erste Auflage der ‚Vite‘ erschien aber auch Giorgio Ghisi's grosser Stich der Scuola, der erste und einzige Originalstich vor Volpato, der zu Ende des 18. Jahrhunderts jene bekannte Serie der Stanzen herausgab. Dem Stiche Ghisi's ist die Erklärung beigegeben: ‚Paulus zu Athen, von einigen Epikureern und Stoikern in den Areopag geführt, und mitten darin stehend erblickt er den Altar (mit der Inschrift: Dem unbekannten Gotte) und erklärt, wer dieser unbekannte Gott sei. Er greift den Götzendienst tadelnd an, gibt den Rath, in sich zu gehen, und verkündigt das jüngste Gericht und die Auferstehung der Todten durch den wiederauferstandenen Christus (Apg. Cap. 17). Borghini in seinem ‚Riposo‘ (1585) nennt die Mittelfiguren gar nicht. Lomazzo's ‚Trattato‘ (ebenfalls 1585) nimmt trotz seiner durchgängigen Abhängigkeit von Vasari die ‚Predigt Pauli in Athen‘ auf. Die nach Ghisi gearbeiteten Stiche des J. B. de Cavaleriis und Thomassins (1617) geben sogar beiden Mittelfiguren Heiligenscheine, womit Scanelli zusammenstimmt, welcher in seinem ‚Microcosmo‘ (II, c. 4) dieselben Petrus und Paulus nennt, wie sie den Philosophen das Evangelium verkünden. Spätere Abdrücke der Thomassin'schen Platte (1648) zeigen die Nimben auspolirt. Eine systematische Beschreibung der Stanzen gab zuerst Bellori (‚Descrizione delle immagini depinte da Raffaello nella Camera del Vaticano‘, Roma 1695); er begründete die traditionelle Deutung, mit Plato und Aristoteles als Hauptpersonen sei hier die Entwicklung der griechischen Philosophie in ihren Hauptvertretern dargestellt. Die im Jahre 1719 zuerst, dann öfter (1755, 1770) herausgegebenen und jetzt noch geschätzten ‚Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture‘ des Abbé J. B. Dubos (gest. 1740) machten auf die 1498 zu Mailand zuerst gedruckten Werke des Apollinaris Sidonius als Quelle der in der ‚Schule von Athen‘ entfalteten Erudition aufmerksam. Dieser 479 verstorbene Bischof von Clermont ist bekanntlich einer der letzten Träger römischer Bildung, eine unschätzbare Quelle für unsere Kenntniss der Culturzustände des ausgehenden Römerreiches in Gallien. In einem seiner Briefe (IX 9) und in dem Gedicht ‚Epithalamium‘ [1] spricht er nicht bloss von dem Bunde der Platonischen Philosophie mit der Kirche, er beschreibt auch die Gymnasien, d. h. die philosophischen Lehrstätten der damaligen Zeit unter dem Bilde jenes Tempels zu Athen, in welchem der der Platonischen Philosophie als seiner Braut ergebene Bräutigam seine Ruhe findet. Diese Hinweisung auf Sidonius blieb indessen bis auf die Gegenwart unbeachtet. Goethe hat, wo er in der Farbenlehre [2] Plato und Aristoteles zusammenstellt, die Bemerkung hingeworfen: ‚Wie die Völker, so theilen sich

[1] Apollinaris Sidonius Epistulae et Carmina, recensuit Christ. Luetjohann, etc., Berol. 1887 (Mon. Germ. Auctor. antiquiss. VIII 158. 234). Die Einleitung Leo's kennt (p. XXIII) merkwürdigerweise die Editio princeps nicht; dieselbe erschien 1498 in Mailand.

[2] WW. Ausg. 1840 XXXIX 65.

auch die Jahrhunderte in die Verehrung des Plato und Aristoteles, bald friedlich, bald in heftigem Widerstreit; und es ist als ein grosser Vorzug des unsrigen anzusehen, dass die Hochschätzung Beider sich im Gleichgewichte

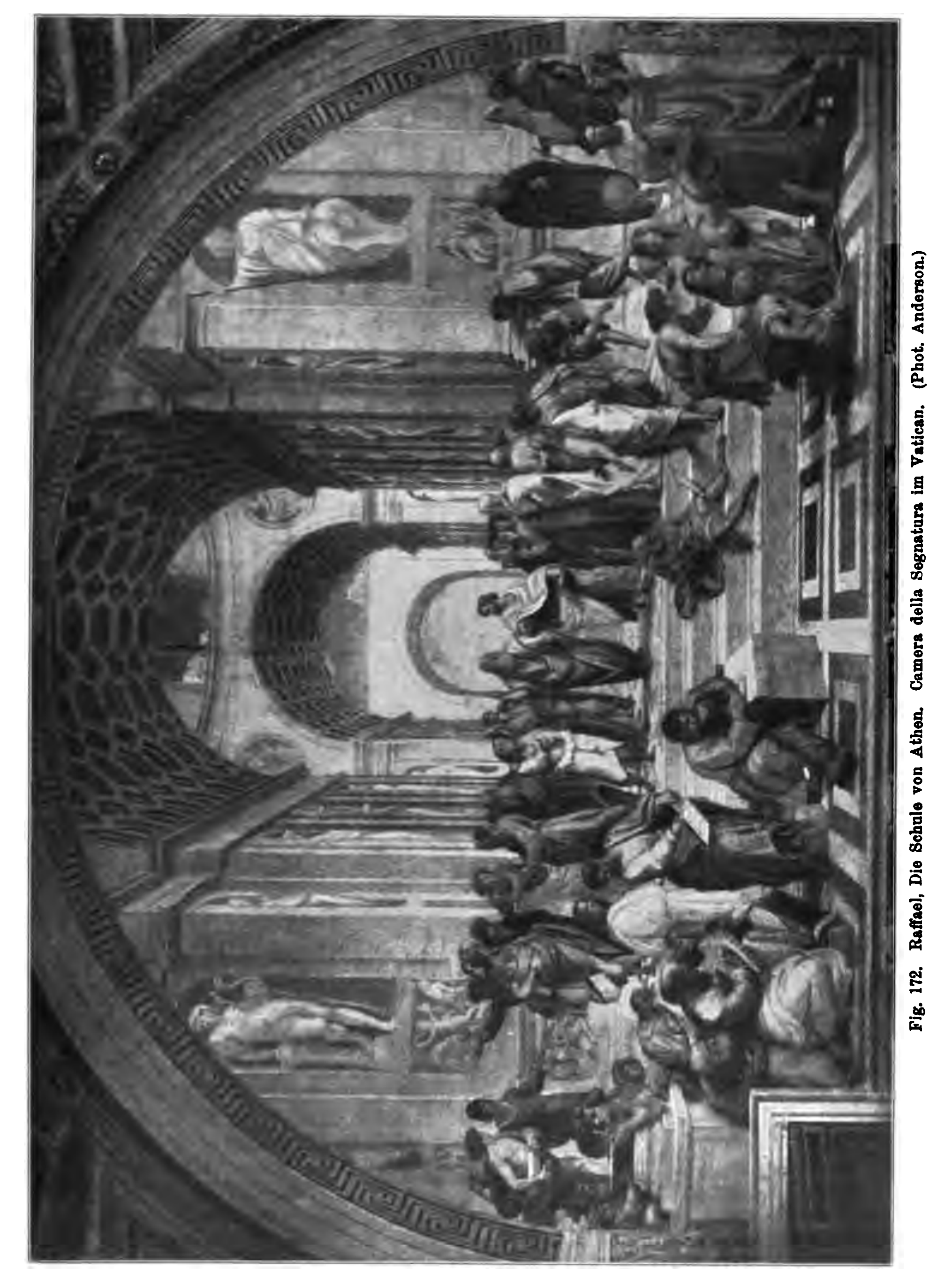


Fig. 172. Raffael, Die Schule von Athen. Camera della Segnatura im Vatican. (Phot. Anderson.)

hält, wie schon Raffael in der sogen. Schule von Athen beider Männer gedacht und sie einander gegenübergestellt hat.‘ Wo Heinse in Ardinghello (II 32) das Gemälde beschreibt, lässt er Vasari die Hauptfiguren seltsamer-

weise als Paulus und Aristoteles beschreiben. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts berührte Fea in seiner ‚Nuova Descrizione di Roma' die Stanzen, denen dann Montagnani eine in zahllosen Punkten gänzlich unhaltbare Exegese widmete (1828)[1]. Quatremère de Quincy ging in seiner ‚Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël' (1824) jeder Ausdeutung des Einzelnen aus dem Wege. Platner dagegen leistete gerade in dieser (1832) seiner Meinung nach das Beste, indem er für die beiden grossen Gemälde Alles zusammenstellte, was seit Bellori über die verschiedenen Gestalten derselben gerathen worden war. Noch ausgiebiger erscheint diese Nomenclatur bei Passavant (1839), der als die Hauptfiguren der Scuola Plato und Aristoteles festhält[2]. Im Jahre 1843 widmete der Berliner Philosoph Adolf Trendelenburg der Schule von Athen einen Vortrag[3], in welchem er bemüht war, in dem Gemälde nur die Vertreter der älteren griechischen Philosophie, deren aber soviel als möglich, nachzuweisen. Trendelenburg war ein namhafter Philosoph und Kritiker; von seiner kunsthistorischen Methode muss man genug haben, wenn man sieht, wie er den nach Vollendung des Mailänder Cartons nachträglich von Raffael auf der Treppe angebrachten Mann mit Rücksicht auf die römische Form seiner Stiefel — für Epiktet erklärt. Diesem Dilettantismus gegenüber wurde die wissenschaftliche Untersuchung wesentlich durch Herman Grimm eingeleitet, welche zuerst 1864[4] auf die Möglichkeit hinwies, dass sich betreffs der Mittelfiguren Vasari geirrt und Ghisi im Recht befunden habe. Andere Abhandlungen blieben ohne Einfluss auf den Gang der Controverse; so die von Watkiss Lloyd, Renan und Wolzogen[5]. Springer glaubte 1867[6] als weitere Quellen für die in der Scuola niedergelegten Anschauungen bezw. für die Anordnung gewisse Aeusserungen Dante's, Petrarca's, einen Passus der Chronik des Giovanni Santi u. s. f. nennen zu dürfen: Alles in der gewiss richtigen Ueberzeugung, es müsse das Bild nur aus den Vorstellungen der Zeit erklärt werden. Die Benennung der einzelnen Personen lehnte er schon damals, ebenso wie Jakob Burckhardt in seinem ‚Cicerone', ab. Der ‚Cicerone' lässt sich überhaupt auf die Streitfrage nicht ein; er sieht in der Disputa den Inbegriff des mittelalterlichen Glaubens (‚Kein Concilium, ein geistiger Drang hat die grössten Lehrer göttlicher Dinge rasch zusammengeführt, so dass sie um den Altar herum nur eben Platz genommen haben; mit ihnen namenlose Laien, die der Geist auf dem Weg ergriffen und mit hergezogen hat; Diese bilden den so nothwendigen passiven Theil, in welchem das von den Kirchenlehrern erkannte Mysterium sich bloss als Ahnung und Aufregung reflectirt.

[1] Pietro Paolo Montagnani Esposizione descrittiva della Pittura di Raffaello Sanzio da Urbino nelle Stanze Vaticane. Roma 1828. Vgl. Platner II 322, Anm.

[2] Passavant Raffael v. Urbino I (Lpz. 1839) 135 ff.

[3] Ad. Trendelenburg Raffaels Schule v. Athen. Mit den Umrissen nach Giorgio Mantuano. Brl. 1843.

[4] Herm. Grimm in preuss. Jahrb. 1864 und wieder abgedruckt Neue Essays S.717.

[5] Watkiss Lloyd Raphael's School of Athen (The Fine Arts Quarterly Review 1864, II 42—69); Ders. Philosophy, Theology and Poetry in the age and the art of Raphael. Lond. 1867. — Renan Averroès et l'averroïsme[2] (Par. 1867) p. 315. — v. Wolzogen R. Santi. Lpz. 1865. — Stahr R s Stanzen. 1864. Vgl. Müntz Les historiens et les critiques de R., bes. p. 77. — Dasselbe lässt sich wol sagen von den Arbeiten Gruyers (Essai sur les fresques de R. au Vatican, Par. 1858), Gaetano Frascarelli's (Text zu Cerroti's Pitture delle Stanze Vaticane, Roma 1869 bis 1872), Treviglio's (Cenni sulle pitture di R. nella Sala della Segnatura, 1858), Daltons (R. u. die Stanze della Segnatura, S. Petersburg 1870) und A. Richters (Über R.s Schule von Athen, in Frommels u. Pfaffs Samml. von Vorträgen VI [Heidelb. 1882] 281).

[6] Springer Bilder aus der n. Kunstgesch. S. 27.

Dass der obere Halbkreis der Seligen, eine verherrlichte Umbildung desjenigen von S. Severo, dem untern so völlig als Contrast entspricht, ist der einfach erhabene Ausdruck des Verhältnisses, in dem die himmlische Welt die irdische überschattet'). In der Halle der Schule von Athen sieht er weiter ‚nicht bloss einen malerischen Gedanken, sondern ein bewusstes Symbol gesunder Harmonie der Geistes- und Seelenkräfte.' . . . ‚Raffael', sagt er, ‚hat das ganze Denken und Wissen des Alterthums in lauter lebendige Demonstration und in eifriges Zuhören übersetzt; die wenigen isolirten Figuren, wie der Skeptiker und Diogenes der Cyniker, sollen eben als Ausnahmen contrastiren. Dass die rechnenden Wissenschaften den Vordergrund unterhalb der Stufen einnehmen, ist wieder einer jener ganz einfachen genialen Gedanken, die sich von selbst zu verstehen scheinen.'

Herman Grimm gab in der ersten Auflage seines ‚Raffael' (1872) eine eingehende Kritik des bisher Vorgebrachten. Als wahrscheinlich stellte er hin, dass auf dem Gemälde eine Darstellung des zu Anfang des 16. Jahrhunderts üblichen Studiums auf Schule und Universität beabsichtigt gewesen sei. Die Gruppe im Vordergrunde repraesentire vielleicht Lesen und Schreiben, als den primären Unterricht; die rechts die Unterweisung in den mathematischen Wissenschaften; die Versammlung, zu der man auf Stufen hinaufsteigt, die eigentliche Philosophie. Welche Namen man bei dieser Auffassung des Ganzen den einzelnen Gestalten gebe, sei ziemlich gleichgültig, und ob Plato und Aristoteles oder Paulus in Athen in den Mittelpunkt der Erscheinung gebracht worden seien, sogar unerheblich.' Die von Dubos behauptete Benutzung des Sidonius nahm er als zuzugeben auf. Als Pendants zu der Scuola nannte er die Bilder der Bibliothek des herzoglichen Palastes in Urbino, die zwölf zum Schmuck einer Bibliothek bestimmten Philosophen des Tintoretto, besonders den von Tibaldi 1568 ausgemalten Bibliotheksaal des Escorial, dem noch die Laurentiana in Florenz angereiht wird.

In neuen Fluss kam die Frage, als ein Gelehrter sich ihr vorübergehend zuwandte, der nicht Kunstforscher war, dessen glänzender Geist aber auf dem Gebiete der Sprachwissenschaft und der deutschen Litteratur eine breite Spur hinterlassen hat. Wilhelm Scherer, dessen frühen Hingang keiner seiner Freunde wird verschmerzen können, glaubte bei Besprechung des Grimm'schen ‚Raffael' die Quelle nachweisen zu können, aus welcher der historische Inhalt der Composition geflossen sei [1]. Als diese Quelle sieht Scherer Marsilio Ficino an, den 1499 verstorbenen namhaftesten Vertreter des Platonismus im Renaissancezeitalter, und speciell Marsilio's Auszug aus Plato's Büchern über die Republik, mit welchem, seiner Annahme nach, ein Anhänger Marsilio's den Künstler bekannt gemacht, der sich auf das genaueste daran gehalten. Es habe sich aber bald eine doppelte Deutung der Mittelfiguren eingestellt: der ‚weltlichen', welche in ihnen Plato und Aristoteles erblickte, sei seit dem Umschwung der Verhältnisse in Rom und dem Zurücktreten der schöngeistigen Tendenzen vor den kirchlichen im Zeitalter Pauls IV eine ‚geistliche' gegenübergetreten, welche Aristoteles escamotirt und an seine Stelle Paulus eingesetzt habe. Den Punkt, wo sich die Frage entscheidend packen lasse, glaubt er in der Tafel des schreibenden Alten zu entdecken, indem er deren gegenwärtigen Inhalt (musikalische und arithmetische Worte und

---

[1] Wilh. Scherer Wochenschr. f. österr. Gymnasiallehrer 1872, II 33.

Zeichen)[1] als von Raffael selbst herrührend unterstellte; der Alte wird demgemäss als Pythagoras erklärt, Agostino Veneziano's biblische Aufschriften werden als eine Fälschung beiseite geschoben und damit Paulus und die ‚geistliche' Deutung, wie es schien, endgültig beseitigt. Herman Hettner sprach sich (1879) im selben Sinne aus[2]. Er sieht in dem Alten Pythagoras und hält es für hochbedeutsam, dass dessen Harmonielehre in den Vordergrund gestellt ist: sei ja doch die Pythagoreische Harmonielehre Grundlage und Vorstufe der Platonischen Ideenlehre. Der Auffassung der Renaissance, speciell des Marsilius, aus welchem er noch weitere Belege anführt, entsprechend erscheine Plato der Theologe oder Erforscher der Ideenwelt neben Aristoteles dem Physiker und Erforscher der Erfahrungswelt, auf der Seite Plato's als des Vollenders der alten Epoche dessen Vorgänger, auf der Seite des Aristoteles als des Begründers der neuen (links) dessen Schüler: ‚Philosophie und Erfahrungswissenschaft in fester innerer Zusammengehörigkeit. Die Schule von Athen ist der Wissenschaftsbegriff eines Zeitalters, das an dem Studium der Platonischen Philosophie gross geworden und doch zugleich bereits eine neue Epoche der Mathematik und der Naturwissenschaft ist, eines Zeitalters, das bereits einen Columbus erzeugt hat und das am Vorabend gewaltigster Entdeckungen und Erfindungen ist.' Die Stanza della Segnatura zeigt ‚die classische Monumentalität einer grossen Geschichtsepoche, die künstlerische Apotheose der höchsten Ideale der Menschheit; nie sind von der bildenden Kunst tiefere Ideen behandelt worden, und nie klarer und hoheitsvoller'.

Im Jahre 1878 erschien Anton Springers ‚Raffael und Michelangelo' in erster, 1883 in zweiter, nach seinem Tode, 1895, noch in dritter Auflage, von den Raffael-Freunden als die vollständigste und erste den gegenwärtigen Stand der Forschung getreu wiederspiegelnde Behandlung des Gegenstandes begrüsst[3]. Auch Springer, der schon vorher heftigen Einspruch gegen die Grimm'sche Auffassung der Scuola erhoben hatte[4], nimmt an, dass Raffael durch allerdings uns unbekannte Berather den Stoff zu seiner Darstellung gereicht erhielt, dass aber das künstlerische Dasein der Bilder ausschliesslich ihm zueignet. In den Deckengemälden sieht er die ‚geistigen Mächte verkörpert, welche unser Glauben und Wissen, unser Empfinden und Wollen lenken', in deren Reich uns dann die Wände einführen. Die Grundlage der Schule von Athen erblickt er in den Schriften und Briefen der Humanisten des Quattrocento, von Poggio und Gemisthus Pletho an bis auf Marsilio Ficino und Sadolet. In den vorbereitenden Disciplinen des Vordergrundes begrüssen wir die uns wohlbekannten sieben freien Künste, das Trivium und Quadrivium, des Mittelalters. Den tempelartigen Raum der Scuola vergleicht er Leon Battista Alberti's Traum von einer Humanistenkirche; er erinnert ihn auch an Bramante's Plan für die Peterskirche. Deutlich charakterisirt erscheinen die Gruppen der Geometer, Astrologen, die Arithmetik und die Musik (der Alte ist auch für Springer Pythagoras), die Grammatik; Dialektik und Physik müssen freilich schon mehr errathen werden. Als die Grössten und Mächtigsten der

---

[1] Mit denselben hat sich seither Emil Neumann eingehend beschäftigt (Zeitschr. f. bild. Kunst XIV 9 ff), welcher das Schema der Tafel ausschliesslich musikalisch deutet. Ihm scheint H. Hettner S. 205 beizustimmen. Vgl. jedoch Ruelle in Rev. et Gaz. musicale de Paris 1879, 17, 24 u. 31 Aug.

[2] H. Hettner Ital. Studien. Braunschw. 1879.

[3] Citirt ist die zweite Auflage. Beizuziehen ist auch Springers gründliche Studie in: Die graphischen Künste V (Wien 1883) 51—106.

[4] Springer i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst VIII 65 ff; vgl. dagegen Grimms ‚Abwehr', Berlin 1873 u. Nationalztg. 1878, 30. Nov.

ganzen Gemeinde erscheinen Plato und Aristoteles: ihr Anblick belehrt uns, dass (S. 250) ,in der Schule von Athen Raffael die Ideen des humanistischen Zeitalters von den aufsteigenden Stufen (die Treppe!) der Erkenntniss, von der Harmonie des Wissens mit dem religiösen Glauben, von der Einheit der Platonischen Philosophie und der Theologie verkörpert'.

Herman Grimm hat sich damit nicht für geschlagen erachtet. Er hat den Ausführungen seines Freundes Scherer und seines Gegners Springer in der dritten Folge seiner ,Essays' (1882) und dann in der zweiten Auflage seines ,Leben Raffaels' (1886) eine ebenso geistvolle wie an neuen Belehrungen reiche Antwort entgegengestellt, in welcher er sich entschiedener als je zu gunsten des ,Paulus in Athen' ausspricht[1]. Aus Sidonius lässt er Raffael noch immer wenigstens die malerischen Motive entnehmen, dagegen leugnet er, dass Marsilio als Hauptquelle der Composition anzunehmen sei, so mannigfache Anklänge auch die von ihm selbst (S. 97) noch vermehrten Citate aus dem Florentiner Philosophen darbieten. Er verwirft ferner Scherers Entdeckung, die Treppe der Schule von Athen und die sich auf ihr begegnenden Figuren eines auf- und eines absteigenden Mannes verdankten der Rede Plato's in Marsilio's ,Republik' von den verschiedenen Stufen der Erkenntniss und dem Auf- und Niedersteigen darauf ihre Entstehung, und macht mit Recht darauf aufmerksam, dass die Treppe in Raffaels Zeit ein bei den Malern beliebtes und allgemein gebrauchtes Motiv war, dem kein symbolischer Nebensinn beigelegt werden darf. Grimm geht zurück auf Bonaventura, der nicht mindere Aufschlüsse über die Absichten des Bildes gewähre denn Marsilio, und dem Giulio und Sixtus IV, sein Oheim, als Franciscaner näher gestanden denn Ficino. Auf Grund der uns erhaltenen Handzeichnungen glaubt er wahrscheinlich machen zu können, dass eine allmählige Umgestaltung des Vorwurfs eingetreten sei: dass Raffael etwa zunächst nur den Auftrag empfangen, den Gang des wissenschaftlichen Studiums darzustellen, wie es sich als Hülfswissenschaft der Theologie gestalte — also etwa wie Orcagna Trivium und Quadrivium gemalt hatte[2] (oben S. 149). Plato und Aristoteles mochten da noch die Mitte gehalten haben; der schreibende Alte wäre etwa als Donat gedacht worden. Diese Vorschrift, an der weder Marsilio noch Bonaventura Antheil gehabt, hätte dann Raffael nach und nach umgemodelt, ganz zuletzt erst sei ihm die Idee gekommen, die Vereinigung der Theologie und Philosophie lasse sich lebhafter darstellen, wenn man Paulus zeige, wie er unter die in Athen versammelten Philosophen trete. Und diese Scene dann sei wieder von Ghisi als Inhalt des Werkes angegeben worden (S. 113). Diese Ummodelung habe in Zusammenhang gestanden mit der Umwandlung der Auffassung und Stimmung im 16. Jahrhundert, für welche nun nicht mehr Plato, sondern Paulus der massgebende Mann gewesen sei; sie entspreche dem Antagonismus gegen Plato und Aristoteles, wie er in Castellesi's Buch ,Ueber die wahre Philosophie' 1507 hervortrete, wo ausdrücklich betont sei: ,Nicht was Aristoteles sagt, sondern was Paulus sagt, darauf kommt es mir an.' Es wollen sogar Beziehungen des Künstlers zu dem Cardinal von Corneto wahrscheinlich gemacht werden (S. 122). Wiederum wird hervorgehoben, wie, nach einer Schilderung Vasari's (XIII 261), bei der Hochzeit des Francesco de' Medici und der Giovanna d' Austria 1565 in Florenz in allegorischer Dar-

---

[1] H. Grimm Raffaels Schule von Athen (Fünfzehn Essays, III. Folge, Berlin 1882) S. 61 ff. Ders. Das Leben Raffaels[2] (Berlin 1886) S. 287 ff.

[2] Vasari-Milanesi I 535.

stellung der Sieg der Religion über die irdische Weisheit vorgeführt war: man sah da Petrus und Paulus und die andern Apostel mit vielen Philosophen und Weisen disputiren, von denen Einige ihre Bücher enttäuscht dahinwarfen, Andere, wie Dionysius Areopagita, Justin, demüthig sich der Wahrheit unterwarfen [1]. ‚Es wird immer wahrscheinlicher, dass die mächtigen architektonischen Constructionen, welche die rechte Seite der Disputa im Vordergrund erfüllen, symbolisch den beginnenden Bau der Peterskirche bedeuten, während der Gedanke, der Tempel der Schule von Athen entspreche dem damals von Bramante neu projectirten Bau in seiner Vollendung, längst angenommen ist. Hier sehen wir, in wie freier Phantasie Raffaels Geist sich erging. Die neue Peterskirche, als Symbol alles dessen, was damals erwartet wurde, beherbergt eine Versammlung, die über die höchsten Interessen der Menschheit verhandelt: ein Concil im christlichen Sinne und zugleich eine Versammlung von Philosophen im Sinne Plato's. Nichts natürlicher, als dass Raffael der Gedanke kam, die Architektur der Peterskirche zu verwerthen, und dass ihm endlich dann als glänzender Gedanke aufging, Athen und Rom gleichsam vereinigt darzustellen, indem er Paulus als den symbolischen Vertreter der neuen Kirche, auf die man hoffte, in die Versammlung der griechischen Philosophen eintreten liesse, während er die Sehnsucht der Welt nach dem reinen Evangelium darin vorstellte, dass er im Vordergrund unten links die Thätigkeit der Evangelisten als der Lehrer des Volkes charakterisirte, wie man sie damals, wiederum in ganz neuer Anschauung, aufzufassen begann‘ (S. 130 f.).

Seither hat die Forschung wesentlich neue Bahnen zur Erklärung der Schule von Athen kaum mehr eingeschlagen. Wickhoffs temperamentvolle Darlegungen [2], die in diesem Fresco eine einfache Darstellung der Philosophie als einer der vier in einer Bibliothek vertretenen Facultäten zu erweisen und von aller Bezugnahme auf Ficino und andere Vertreter der damaligen Geistescultur, nur nicht auf die traditionelle Vorstellung, zu abstrahiren suchten, waren im Grunde nur ein schon von Springer [3] vertretener und auch von J. v. Schlosser [4] und Wölfflin [5] getheilter Protest gegen die Annahme eines allzu reichlichen Bildinhaltes. Eine solche Verwarnung war um so mehr angebracht, als noch immer womöglich die ganze Geschichte der antiken Philosophie daraus herausgelesen wird, wie auch noch von L. Müllner [6] in seinem sonst geist- und gehaltvollen Essay. Müllner wie Bole [7] sahen gleichzeitig, nach älteren Vorbildern, in dem formal-künstlerischen Aufbau der Composition die historisch-ideelle Entwicklung der Geisteswissenschaft in der Antike verdeutlicht. Im allgemeinen aber hält sich die Forschung in der überwiegenden Zahl ihrer Vertreter, wie Müntz, Steinmann, Klaczko, an das von Springer entworfene Schema [8].

---

[1] Grimm Leben R.s I[1] 221.

[2] Wickhoff im Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. XIV 56 ff.

[3] Springer in Graph. Künste V 86.

[4] J. v. Schlosser im Jahrb. d. kunsthistor. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses XVII 88.

[5] Wölfflin Die klass. Kunst S. 90 ff.

[6] L. Müllner Litteratur- u. kunstkritische Studien (Wien 1895) S. 152—182.

[7] F. Bole Raffaels Wandgem. ‚Die Philosophie‘, gen. die Schule von Athen. Brix. 1891.

[8] Als Curiosität sei Ollendorfs verunglückter Einfall registrirt (Preuss. Jahrb. LXXXIV [1896] 54), welcher die Anwesenheit Plato's und Aristoteles' auf der Scuola di Atene daraus erklären will, dass beide in Castiglione's ‚Cortegiano‘ als specifische Cortegiano-Typen vorkommen. Man muss wenig Fühlung mit der Geschichte des italienischen Geistes von Dante herab bis zu Marsilio Ficino haben, um zu einem solchen gänzlich überflüssigen Nothbehelf zu greifen.

Gehen wir, ehe wir uns zur Kritik der Aufstellungen wenden, noch auf die hauptsächlichsten Versuche, die Disputa zu deuten, ein. Manches ist in dem bisher Beigebrachten schon vorweggenommen. Platner sieht in dem Gemälde eine dramatische Darstellung der Theologie in ihrem Wirken und Handeln. Es zerfalle, meint er, in zwei Haupttheile. Der untere begreife eine zur Ergründung und Ehre der Religion vereinte Versammlung von Personen, deren Vereinigung, wie in den ‚Trionfi' des Petrarca, ohne Rücksicht ihres Zeitalters, nur auf ihre geistige Gemeinschaft deute. Auf dem obern hingegen sei der Himmel vorgestellt, wie er sich ihrem Auge öffnet, mit den drei Personen der Gottheit und den Engeln, Heiligen und Erzvätern, als den Gegenständen der religiösen Verehrung und theologischen Betrachtung (S. 326). Ein eingehendes Studium wurde diesem Fresco in Deutschland zugewandt, seit Joseph Kellers Stich (1860) die Theilnahme des Publicums dafür geweckt hatte. Der bekannte Hermesianische Theologe in Bonn, J. W. J. Braun, gab (1860) eine Erläuterung zu dem Kupferstiche[1]. Sein Streben ging dahin, in jeder Figur eine bestimmte historische Persönlichkeit nachzuweisen und zu zeigen, dass der Platz, den sie auf dem Bild einnimmt, ganz genau ihrer Stellung in der theologischen Wissenschaft entspreche, ja dass jede Bewegung, jeder Ausdruck, selbst Farbe und Wahl des Gewandes von inhaltlichen Beziehungen erfüllt seien, so dass wir, wie in der Scuola die Geschichte der Philosophie, so in der Disputa eine Geschichte der Theologie erhalten. Springer erhob dagegen sofort Protest[2]: ihm sprachen — und gewiss mit Recht — ‚äussere und innere Gründe dagegen, dass Raffael in der Disputa das abstracte Motiv des Wesens und der Entwicklung der christlichen Theologie schilderte und die Resultate historischer Gelehrsamkeit in Linien und Farben umsetzte'. Es wäre ein unkünstlerischer Nothbehelf gewesen, die Vertreter der verschiedenen Richtungen nebeneinanderzureihen: was dem Auge vorgeführt werden konnte, war nur der Widerschein der religiösen Erkenntniss in den verschieden gearteten Individuen. Die Vorstudien zu dem Gemälde zeigen dementsprechend nur psychologische Acte, niemals das Bildnissartige oder rein Historische. Einzelne Gestalten sind durch Beischriften ausdrücklich bezeichnet, bei andern zwingen Ausdruck und Zeichnung, sie einfach als psychologische Charaktere aufzufassen, welche die verschiedenen Weisen und Grade des Begreifens verkörpern. ‚Den geistigen Genossenschaften, welche der Parnass und die Schule von Athen schildern, reiht sich in der Disputa die Gemeinde der Gläubigen, der Träger und Bewahrer der christlichen Offenbarung an. Abermals erblicken wir auf historischem Hintergrunde das allgemeine ideale Moment, wie die Erkenntniss des Göttlichen in den verschieden gearteten menschlichen Gemüthern immer und ewig sich äussert, verkörpert, den geschichtlichen Typen der Kirchenlehrer die namenlose Gemeinde der Forschenden, Ahnenden, Gläubigen und Wissenden, lauter scharf ausgeprägte psychologische Charaktere, in lebendiger, dramatischer Bewegung begriffen, gegenübergestellt. Mit dieser allen Hauptgemälden der Stanza gemeinsamen Gliederung verbindet sich noch eine andere, welche aus der besondern Natur des Motivs hervorgeht. Den Gegenstand der religiösen Erkenntniss bildet die himmlische Offenbarung, deren getrübter Widerschein das irdische Auge berührt, deren unmittelbares Schauen den Vollendeten und Seligen allein zu theil

[1] J. W. J. Braun Raffaels Disputa. Düsseldorf 1859.

[2] A. Springer Raffaels Disputa. Bonn 1860.

wird. Raffael, indem er in seinem Bilde Himmel und Erde verband, dort die geoffenbarte Gottheit im Kreise der Auserwählten darstellt, hat nicht allein Grund und Wesen des christlichen Glaubens versinnlicht, sondern auch gleichzeitig Raum für die weitere Gliederung in die Gemeinde der vollendeten und die der strebenden Gotteserkenner gewonnen. Mit der tiefern Auffassung der Idee geht die künstlerische Freiheit Hand in Hand.' In seinem ‚Raffael und Michelangelo' (I 215) bezeichnet Springer als Grundgedanken des Bildes die Vereinigung der Helden des Glaubens oder die Schilderung der triumphirenden und der streitenden Kirche. Die Schwierigkeiten, welche der erste Anblick dem Verständniss entgegenstellt, lösen sich ihm, wenn man die Geschichte der Disputa an der Hand der Entwürfe studirt: ein Unternehmen, zu dem wir erst jetzt befähigt sind, seit in den unübertroffenen Kohlendrucken der Braunschen Firma uns das zur Vergleichung nothwendige Material an die Hand gegeben ist. Auch Grimm hat sich dieser Vorstudien reichlich bedient, um seine Meinung zu erweisen. Was Raffael darstellen sollte, war dieser zufolge die Versammlung einer Anzahl von Kirchenvätern und anderen vom Papste wahrscheinlich näher bezeichneten heiligen Gelehrten; nicht deren Streit, sondern das Aufhören desselben durch die Alle beruhigende Offenbarung ist ihm Gegenstand des Gemäldes: am Schlusse wäre Raffael als etwas Naheliegendes die Idee gekommen, ‚in der Disputa die Fundamentirung der neuen Kirche zu symbolisiren und in der Schule von Athen deren letzte Vollendung vorwegzunehmen' [1]. Crowe und Cavalcaselle (1882) schlossen sich im Wesentlichen der traditionellen Auffassung an: sie machen auf Grund der Skizzen zu Windsor, Oxford und Chantilly darauf aufmerksam, dass Raffaels erster Gedanke war, den Schauplatz der Handlung in einen Hof zu verlegen, der mit Gebäuden umgeben war; durch den Papst und Bramante veranlasst, habe er dann später die Vollendung des Tempels der Weltkirche angedeutet. Im übrigen ist ihnen die Disputa schwerlich mehr als eine kurze Zusammenfassung der religiösen Ansichten vom römischen Standpunkt im Beginn des 16. Jahrhunderts. Ihre Erklärung bleibt entschieden hinter der Springer'schen zurück. Hinsichtlich der Scuola sind sie der Ansicht, Raffael habe sich in ihr auf die Darstellung der alten Philosophie beschränkt, im übrigen sei jede Figur aus Sidonius und Marsilio's ‚Plato' nachzuweisen [2]. E. Müntz hat sich in seiner trefflichen Biographie Raffaels im Wesentlichen auf den von Springer eingenommenen Standpunkt gestellt; hinsichtlich der Disputa, die ihm eine wirkliche Verhandlung ist, fügt er hinzu, Raffael habe nach allen Manifestationen des Glaubens nicht ermangelt, auch die Häresie und den Indifferentismus zu schildern, freilich, wie diese Stimmungen eben im Begriffe sind, den Argumenten des Glaubens gegenüber und angesichts der von oben leuchtenden Offenbarung sich zu ergeben [3]. Es sei endlich noch erwähnt, dass man das Bild auch erklärt hat als ‚eine Darstellung der triumphirenden Kirche, der Seligkeit und der Glorie der Erwählten in Gegenwart der vollsten Offenbarung des Glaubens, zugleich die verschiedenartig strebende und schauende Glaubensaneignung des heiligen Sacramentes'. Raffael fasse diese Offenbarung als Einigung der (als Vision sich offenbarenden) Dreieinigkeit mit der geistlichen Gemeinde auf und gebe damit ‚ein Vollbild der erregten Aufnahme der Offenbarung Gottes in der streitenden, gläubigen und triumphirenden Kirche' [4].

[1] Grimm Leben R.s [2] 305. 315. 363.

[2] Crowe und Cavalcaselle Raffael, deutsche Uebersetzung II 19. 23. 31. 46.

[3] E. Müntz Raphaël p. 340.

[4] So Gsell-Fels Rom [3] (1883) S. 533. Die fünfte Auflage (1901) schliesst sich an

In seinen geistvollen, der Camera della Segnatura gewidmeten Essays war es Corrado Ricci darum zu thun, neben dem ästhetisch-poetischen Gehalt der Segnatura-Fresken die Beziehungen zu Dante herauszustellen[1], ohne dass wesentlich Neues geboten würde. Einen energischen Vorstoss gegen ‚die papiernen Mauern' zu sehr ins Einzelne sich verlierender Erklärungsversuche bedeutet Wickhoffs Aufsatz über die Bibliothek Julius' II[2]. Da er in die Camera della Segnatura, im Widerspruch mit den klaren zeitgenössischen Zeugnissen, wie wir gesehen haben, die Privatbibliothek des Papstes verlegt, sieht er in den Darstellungen nichts anderes als ‚die ursprünglich von Tommaso da Sarzana, dem spätern Papst Nikolaus V, für die Klosterbibliothek in S. Marco zu Florenz normirte und auch in andern Bibliotheken ausgeführte Illustrirung eines Bücherkatalogs'. Ganz nach alter Weise sind die vier Facultäten repraesentirt. Die Gestalten dieser Compositionen sind demnach eine Art Buchetiquetten, nicht schematisch dargestellt, sondern in eine lebendige Gruppirung zusammengefügt. ‚In langen Reihen zeigt uns der Künstler die Personification der geistlichen und weltlichen Wissenschaften und zu ihren Füssen die Vertreter dieser Disciplinen in Heidenthum und Christenthum, aber Alle nur bestimmt, das System der Theologie zu bekräftigen und zu stärken.' Von einer Gleichstellung oder gar Ueberordnung der Philosophie gegenüber der Theologie ist nirgends die Rede, denn deutlich ist in den zwei Grisaillebildern unter dem Parnass, ‚der Vorrede für die ganzen Malereien', ausgesprochen, dass von allen geistigen Schätzen nur jene der Betrachtung werth sind, die zum Verständniss und zur Vertheidigung der Religion dienen. Nicht auf Marsilio Ficino oder wer sonst aussen war, sondern auf zwei frühere Bewohner des Vaticans, auf Nikolaus V und Sixtus IV, von denen der Letztere so rührend auffällig in der Camera della Segnatura hervorgehoben wird, geht die äussere Anregung zu diesem Cyklus zurück. Mit Recht wird auch hervorgehoben, dass die inhaltlichen Elemente desselben lange vor Raffael schon bekannt und selbst auch dargestellt waren. Diesen letztern Gedanken griff J. v. Schlosser[3] in einer überaus werthvollen Untersuchung auf, die den Traditionsbeweis der Wickhoff'schen These liefern soll. Zwar fehlen in der langen Reihe litterarischer und monumentaler ‚Vorläufer' verschiedene wichtige, wie die Montecassineser Rhabanus-Miniaturen, die plastischen Cyklen deutscher, nicht allein französischer Kathedralen, zwar finden wir auch nirgends eine tiefere Motivirung solcher encyklopädischen Zusammenfassungen, worauf es, wie wir sehen werden, ganz besonders ankommt bei der Feststellung der leitenden Idee; gleichwol hat diese Studie den langen Entwicklungsweg des wichtigsten Gedankens mittelalterlicher Weltanschauung klar vor Augen geführt. Gerade durch diese im Zusammenhang geführte Betrachtung der

---

die von Schneider gegebene Deutung an. Noch sei hier auf den merkwürdigen, soweit ich sehe, in der Literatur der letzten Jahre ganz beiseite gelassenen Versuch H. Brunns aufmerksam gemacht, welcher (in ‚Über Künstler u. Kunstwerke' II, jetzt in seinen ‚Kleinen Schriften' III [1906] 285 ff.) an den Stanzen in detaillirtester Weise nachzuweisen unternahm, wie der Maler dem Gesetze entsprochen habe: ‚dass die Grundlinien seiner Composition zusammenfallen müssen mit den geometrischen Linien, die sich im Zusammenhange der Architektur aus der Umgrenzung des gegebenen Raumes entwickeln lassen'.

[1] Corrado Ricci La Gloria d'Urbino (Bologna 1898), bes. p. 48 sgg. u. Le tradizioni poetiche e la Sala della Segnatura p. 59 sgg.

[2] Wickhoff im Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. XIV (1893) 49 ff.

[3] J. v. Schlosser Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura (Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerhöchsten Kaiserhauses XVII [1892] 13—100).

‚Vorläufer' der Camera della Segnatura hat aber v. Schlosser der Hypothese Wickhoffs auch ihre Hauptstütze entzogen: die Anbringung solcher Cyklen der vier Facultäten weist nicht ohne weiteres auf eine Bibliothek hin, weil wir sie, und noch viel häufiger, auch an andern kirchlichen und dem öffentlichen Gebrauche dienenden Gebäuden (Stadthäusern u. a.) antreffen.

Eine klare und bestimmte Formulirung des Grundgedankens der Darstellungen haben Wickhoff und Schlosser nicht gegeben; noch viel weniger haben sie den ganzen reichen Inhalt derselben und deren innere gegenseitige Beziehungen scharf genug erfasst oder überhaupt erfassen wollen. Es lag das wol zumeist daran, dass es Wickhoff zunächst nur um die Feststellung der Bestimmung des Raumes zu thun war. Immerhin aber wollte er die vier Fresken als Darstellungen der vier Facultäten gefasst wissen. Damit stimmt zusammen, was Bole[1] als Bedeutung der Disputa gefunden hat: die obere Hälfte zeigt den Gegenstand der Theologie, ‚den dreieinigen Gott, wie er sich offenbart', in den Heiligen aber die Vollendung der Seligkeit der Geschöpfe; die untere Hälfte führt die Träger der Theologie vor. Zu andern, wenn auch in derselben Richtung liegenden Resultaten gelangt Schrörs in seiner geistvollen, inhaltsreichen Untersuchung[2]. Er legt vor allem Gewicht auf die ‚Ueberschriften' der Wandbilder, auf die allegorischen Gestalten der Decke; sie kündigten nur Darstellungen der vier Disciplinen an. Die Disputa sei demnach auch nur der bildliche Ausdruck, die künstlerische Formel der Theologie als einer Wissenschaft. In scharfsinniger, an den bedeutenden in den Tagen Raffaels in Rom wirkenden Scholastiker Cajetan sich haltender Argumentation sieht Schrörs die Zweitheilung der Disputa motivirt durch die scholastische Unterscheidung einer *theologia subalternans* und *subalternata;* die erstere vergegenwärtigt uns der obere Theil des Bildes, und zwar die *theologia quam Deus de se ipso habet* und die *theologia beatorum;* die untere Bildhälfte zeigt uns die mit jener in engem Zusammenhang stehende *theologia subalternata* oder *viatorum.* Der Altar und das Expositorium darauf sind nicht nur ein örtliches, sondern auch ein ideelles Centrum, aber letzteres nicht als Gegenstand und Zielpunkt der Verehrung, sondern als Symbol des theologischen Wissens, insofern das letztere in der Sprache der Theologie und der Kirche gewöhnlich als ein Essen von der unvergänglichen Himmelsspeise bezeichnet wird, wie auch die Eucharistie auf dem Altar als *panis angelorum* bekannt genug ist. *Panis angelicus fit panis hominum.* Die Theologie als Wissenschaft, näherhin deren Object, die Lehre vom Dreieinigen und dessen Heilsplan, ist das grosse Thema der Disputa. Bei Steinmann[3], der sich bezüglich der Disputa an Schneider hält, wird die Gegenüberstellung von Philosophie und Theologie, in der doch die herrlichste Einheit sich kundgibt, zum scharfen innern Gegensatz; dort das ‚Wissenwollen' einer ‚müden und zersetzten Welt', hier das ‚Glaubensollen', das das weltbeglückende Evangelium von der Erlösung verlangt. In seinem Sixtina-Werk erblickt er mit Recht in der Camera della Segnatura die reifste Frucht des geistigen Lebens des Mittelalters; alles Wissen sei hier *sub respectu aeternitatis* aufgefasst. Trotzdem meint Steinmann an anderer Stelle, der Cyklus documentire die Camera als Gerichtssaal. Mit einem

---

[1] Bole Sieben Meisterwerke der Malerei. Brixen 1893.

[2] Schrörs Der Grundgedanke in R.s Disputa (Zeitschr. f. chr. Kunst 1898, S. 367—384 ff.).

[3] Steinmann Rom in der Renaissance von Nikolaus V bis auf Leo X (Lpz. 1902) S. 143. 148. Ders. Sixtinische Kapelle II 99. 105.

derartigen Zweck haben die Malereien und ihr Inhalt nur eine sehr lose Verbindung, nur insofern, als alles menschliche Thun nach dem Jenseits gerichtet ist.

Diese zuletzt namhaft gemachten Deutungsversuche erblickten den Grundgedanken der Disputa in dem Begriff ,Theologie' als einer Wissenschaft. Daneben haben andere Forscher mehr das inhaltliche, pädagogische Element betonen zu müssen geglaubt und an Stelle der Wissenschaft den Inhalt der Theologie, die Religion, betrachtet. Aber hier wurde ebensowenig wie bei der eben betrachteten Klasse die befriedigende Formel gefunden, auf die man sich einigen könnte. Bald ist die leitende Idee, die erläutert und entwickelt in der Disputa vorliegen soll, die *Ecclesia triumphans* und *militans,* bald das Trinitätsgeheimniss, bald die heilige Eucharistie. In einer kurzen, höchst anregenden Studie suchte Schneider das Geheimniss des viel verhandelten Bildes zu entschleiern [1]. Er sah den geistigen Mittelpunkt und den Schlüssel zur ganzen Composition in dem eucharistischen Gefäss auf dem liturgisch zubereiteten Altar. ,In der verklärten Menschheit Christi in der Brodsgestalt ist die Einheit gegeben, welche die irdische Welt mit dem Reiche der Seligen verbindet, wo die verklärte Menschheit unverhüllt die Freude und Seligkeit der himmlischen Chöre ausmacht.... Unten ist es der Glaube, die Anbetung, das Verlangen neben dem Zweifel, oben ist es das selige Schauen und Geniessen.' Diese Interpretation wurde auch von Pastor in den reich documentirten Abschnitt über die Stanzen in seiner Papstgeschichte übernommen [2]. Dadurch, dass er aber schlechthin die Darstellung als ,Verherrlichung des allerheiligsten Altarssacramentes' ansprach, hat der Historiker das nur den Ausgangspunkt bildende, die weiten und reichen Beziehungen zur Einheit zusammenschliessende Element in den Schneider'schen Ausführungen zu stark betont. Auch Bertaux [3] schloss sich ziemlich eng an den Mainzer Forscher an; ihm ist die Disputa *,le triomphe de la Théologie dans le mystère de l'Eucharistie'*. Christus, der verborgen unter den eucharistischen Gestalten auf dem Altare wohnt, erscheint wieder im Himmel in der Majestät des jüngsten Gerichtes; er zeigt seine Wundmale, nicht um anzuklagen und zu verdammen, sondern zur Erinnerung an das im heiligen Messopfer unaufhörlich sich fortsetzende blutige Opfer. Der Springer'sche und der Schneider'sche Deutungsversuch vereinigt liegt bei Klaczko [4] vor; er sieht in dem Bild eine Darstellung der *Ecclesia triumphans* und *militans: ,le trait d'union est dans cet ostensoir placé sur l'autel avec le Saint-Sacrament.'* Diese eucharistische Centralidee erklärt zahlreiche Beziehungen der Composition und die Anbringung der meisten Personen in ihr. Erblickte Schneider im Symbol, in der Eucharistie, den geistigen Mittelpunkt der Disputa, so hat jüngst Minjon dessen Wirklichkeit, die Gestalt des Erlösers, dafür ausgegeben [5]. Dieser Mittelpunkt ist Christus als die Quelle der Offenbarungen für die hörende und lehrende Kirche wie als der verkörperte Inbegriff der *res divinae.* Eine herrliche Apotheose der Glaubenserkenntniss des Christenthums ist die Idee der Disputa; Gott und Gottesthat der Offenbarung in der Schöpfung, Erlösung, Heiligung ist der eigentliche künstlerische Vorwurf. Bei der nähern

---

[1] Friedr. Schneider Theologisches zu Raffael. Mainz 1896. (,Katholik' 1896, I 33 ff.)

[2] Pastor Gesch. d. Päpste III [2] (1899) 834 ff.

[3] Emile Bertaux Rome des l'avènement de Jules II à nos jours (Par. 1905) p. 41. 43.

[4] Julien Klaczko Jules II, Rome et la Renaissance (Par. 1898) p. 224 ss.

[5] E. Minjon Studien zu Raffaels Disputa (Histor.-polit. Blätter CXXXV [1905] 676 ff.).

Entwicklung dieser durchaus nicht an übermässiger Klarheit leidenden Gedanken verliert sich Minjon völlig in eine Symbolistik, die auch vor den schlimmsten Extravaganzen nicht mehr zurückschreckt, namentlich in der Ausdeutung des Colorits. Der allerjüngste Versuch, das Geheimniss der Camera della Segnatura zu enthüllen, kommt dem Kerngedanken ohne Zweifel viel näher; aber Groner[1] hat das Problem zu wenig scharf angefasst. Wol zu wenig im geistigen Vorstellungskreis jener Tage bewandert, zu wenig auf den Zusammenhang mit den andern Compositionen achtend, sieht er secundäre Ideenreihen für das Primäre und Centrale an. Der Grundgedanke der Disputa ist ihm ‚das Heilswirken des dreipersönlichen Gottes, wie es sich nach der Lehre der Scholastiker vom ersten Pfingstfest bis ans Ende der Zeiten tagtäglich vollzieht'; dieses Wirken gibt sich als eine Einwirkung des Heiligen Geistes auf die unterste Gruppe näher zu erkennen. Hier ist nicht der Altar der eigentliche Mittelpunkt, weshalb er auch in den ersten Entwürfen fehlt und nicht vorgesehen war, sondern die Gestalt des Heiligen Geistes darüber. ‚Aber auch nach Einfügung des Altars bildet in der untersten Gruppe der Heilige Geist ausschliesslich den Gegenstand, den der Künstler darstellen will.' Ein methodologischer Fehler, in den wol die meisten Forscher, mit Ausnahme Wickhoffs und Schrörs' von den Neueren, gefallen sind, liegt in der Ausserachtlassung des Zusammenhangs mit den andern Compositionen und nicht zum wenigsten auch mit den Deckenbildern. Nur als Ganzes gefasst, wird die Camera della Segnatura ihren wahren Inhalt offenbaren; jede nicht auf den Zusammenhang achtende Einzelbetrachtung führt und muss führen zu den schrankenlosesten Subjectivismen. Auch da behält Wölfflin, der sich nur mit der formal-ästhetischen Seite beschäftigte[2] und darüber in seiner feinfühlig geistvollen Art herrliche Ausführungen gab, mit seinem für einen andern Punkt gemünzten Wort Recht: ‚Die Bedeutung des Bildes besteht nicht in seinen Einzelheiten, sondern in der Gesammtfügung, und man wird ihm erst dann gerecht werden, wenn man erkennt, wie alles Einzelne im Dienste der Gesammtwirkung steht und im Hinblick auf das Ganze erforderlich ist.'

Es ist Zeit, dass wir uns fragen, welche von den vorgetragenen Erklärungen der Wahrheit am nächsten kommt und ob mit ihnen der Inhalt des Bildercyklus der Stanza della Segnatura erschöpft ist. Sprechen wir zuerst von der Schule von Athen. Es ist bereits Manches hervorgehoben worden, was gegen H. Grimms Ansicht spricht. So hoch ich die Verdienste dieses unsere meisten Kunstforscher an Geist und Ideenreichthum weit übertreffenden Forschers stelle, kann ich ihm doch in der Erklärung des Bildes nicht Recht geben. Es mag sein, dass der ursprüngliche Entwurf die Tafel mit den Pythagoreischen Zeichen nicht hatte; es mag auch sein, dass, was keineswegs bewiesen ist, die Inschriften der von den Mittelfiguren getragenen Bücher und damit deren Bezeichnung als Plato und Aristoteles nicht von Raffael, sondern von einer Uebermalung herrühren. Dagegen ist sicher, dass der angebliche Paulus von Raffael ohne Nimbus gemalt ist, den er ihm sicher gegeben hätte, sollte der Apostel mitten unter den Philosophen geschildert werden, den der Künstler aber dann auch nicht zur Linken des Plato, vielmehr allein in den Mittelpunkt der Composition hätte stellen müssen. Ist Paulus neben Plato

---

[1] Anton Groner Raffaels Disputa. Strassb. 1905. [2] Wölfflin Die klass. Kunst S. 86.

zu suchen, so fragt man: wo bleibt denn Aristoteles? Mit ihm wäre keine andere Figur des Bildes zu identificiren. Dass Aristoteles, der das ganze Mittelalter hindurch als Meister *par excellence* gegolten, hier weggelassen wäre, ist völlig undenkbar. Infolge der veränderten, auf die deutsche Reformation lossteuernden Zeitströmung soll Paulus derart über die Philosophen hinausgewachsen sein und sie zurückgedrängt haben, dass Raffael die Idee kommen konnte, hier Paulus als Vertreter der ‚neuen Kirche' und der Richtung auf das reine Evangelium aufzustellen. Aber Das trägt Gedanken und Absichten sowol in Raffaels Geist als in die römische Gesellschaft von 1509 hinein, die dem einen wie der andern vollkommen fremd waren und die auch selbst in der um Vittoria Colonna geschaarten römischen Reformpartei der dreissiger und vierziger Jahre, Occhino abgerechnet, keine Vertretung hatten. Am unglücklichsten ist die Berufung auf das Buch des Cardinals Adrian von Corneto. Abgesehen davon, dass das Grundthema seiner Schrift nicht sowol der Gegensatz Pauli und der Philosophen, als vielmehr der ist: hier Christus, dort Plato und Aristoteles, war gerade der Cardinal sicher der Letzte, welchem ein Einfluss auf die Compositionen der Stanzen zugestanden worden wäre. Das Buch ‚De vera philosophia ex quattuor doctoribus Ecclesiae' erschien 1507 zuerst in Bologna: unmittelbar darauf brach der unversöhnliche Kampf zwischen seinem Verfasser und Julius aus, infolgedessen Adrian von Rom floh und schliesslich seiner Beneficien beraubt wurde. Wer die Situation übersieht, wird sich der Annahme nicht verschliessen können, dass Adrian mit dieser Schrift seinen politischen Intriguen gegen den Papst eine theologische Folie geben wollte: es mussten die Ansichen Julius' discreditirt werden, wenn man seine Stellung erschüttern wollte. Nichts hätte der Natur Giulio's weniger entsprochen, als dass er nun in den Wandgemälden der Stanzen seinem persönlichen Feind eine grossartige Concession gemacht, dessen Angriff auf ihn und das ganze Renaissance-Papstthum gewissermassen legitimirt hätte. Vielmehr dürfen wir erwarten, dass, wenn hier eine Rücksicht auf Adrian genommen wurde, im Gegensatze zu dessen einseitiger Auffassung die grosse Anschauung siegreich vorgetragen werde, die von Nikolaus V an von den Päpsten vertreten wurde, von Keinem glanzvoller als von Dem, der Michelangelo und Raffael in seinen Dienst berief. Welches diese Anschauungen waren, das wusste man auch diesseits der Alpen, wo bald darauf Luther gegen alle Philosophie donnert und den Aristoteles als ‚Fürsten der Finsterniss' so gut wie den Teufel in eigener Person erklärt, wo Holbeins Carricatur Aristoteles und Plato voran die ganze römische Klerisei in den höllischen Abgrund marschiren lässt. Auch die Unterstellung ist sicher unhaltbar, als habe der Tempel, in welchem die Philosophen versammelt sind, die Peterskirche oder die ‚neue Kirche' darstellen sollen: wird denn Jemand im Ernste behaupten wollen, Raffael habe diese Kirche mit heidnischen Statuen wie Apollo und Minerva bevölkern wollen oder der Papst habe einer solchen Idee beistimmen können?

Es war eine grosse, die ganze Menschengeschichte umspannende Kette von Gedanken, welche Giulio beschlossen hatte in seinem Palaste zu verwirklichen. Hatte der von ihm begründete Petersdom die Aufgabe, in einem Bau von unvergleichlicher Grösse und Majestät der Welt die äussere Erscheinung der katholischen Kirche sichtbar und sinnlich vor Augen zu führen, so sollten die Fresken des vaticanischen Palastes die Führung der Menschheit auf Christus und den Sieg der christlichen Idee in dem Siege des Papst-

thums veranschaulichen. Das letztere geschah in den Stanzen, welche auf die der Segnatura folgen; das erstere erzählen zum Theil die Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle mit ihren alttestamentlichen Schilderungen, mit ihren Propheten und Sibyllen, mit den Vorfahren des Herrn, Werke, in denen Michelangelo den Höhepunkt seiner Kunst erreichte. Aber damit erschöpfte sich das Thema nicht.

Wer einigermassen mit der kirchlichen Theologie Fühlung hat, der weiss, was man unter der Erziehung des Menschengeschlechtes auf Christus hin versteht. Seit es eine wissenschaftliche Theologie gibt, von den Alexandrinern herab bis auf Thomas und von Thomas herab bis auf unsere Tage, wird von einer negativen und positiven Vorbereitung des Christenthums gesprochen. Clemens der Alexandriner hatte in der Platonischen Philosophie vor allem den *Παιδαγωγὸς εἰς Χριστόν* erblickt, seither ist das Thema auf alle Weise variirt worden. Die Weltanschauung der Renaissance hat daran nichts geändert; sie hat den Gegenstand nur in ihrer eigenen Weise erfasst und behandelt. Wenigstens gilt das von den meisten und den besten der Humanisten Italiens. Wol gab es unter den Humanisten eine extreme paganistische Richtung, welche der Kirche indifferent oder feindlich gegenübertrat (Beccadelli, Pomponio Leto, Poggio, Marsuppini), und auf dem entgegengesetzten Flügel eine hyperascetische Partei, welche nicht bloss den Bildungswerth der heidnischen Litteratur, sondern der Wissenschaft überhaupt in Abrede stellte (Giovanni di Domenico, gest. 1419, in seiner ‚Lucula noctis'; Giovanni von S. Miniato, Giovanni da Prato), eine Partei, der mit Unrecht auch der hl. Antonin von Florenz und Savonarola zugezählt werden, welche nur gegen den Missbrauch der Kunst und Wissenschaft und gegen den Import heidnischer Sitte sich erheben, während allerdings der Cardinal Adriano von Corneto, der Todfeind Giulio's und Leo's X, auf den Schultern jener Zelanti steht. Zwischen diesen Extremen bewegte sich die vermittelnde, gemässigte Majorität, zu der Filelfo, Enea Silvio, Lionardo Bruni, Ambrogio Traversari, Vittorino da Feltre, Maffeo Veggio, die Männer, deren Verkehr das ‚Paradies' des Alberti schildert, zu denen weiter die Mitglieder der Akademie von S. Spirito mit ihrem Haupte Luigi de' Marsigli zählten und deren geistige Häupter im Zeitalter Lorenzo's des Erlauchten Marsilio Ficino und Pico della Mirandola waren. Was in dem Punkte, um welchen es sich hier handelt, diese Männer der Mitte von der scholastischen Theologie schied, war nicht die principielle Auffassung über das Verhältniss der Vernunftwissenschaft zum Glauben, sondern der Unterschied lag wesentlich darin, dass, während die Scholastik ganz von Aristoteles abhing, die Renaissance Plato den Vorzug gab, in einem zweiten Stadium der Entwicklung aber schon die Harmonie Beider, des Plato und Aristoteles, behauptete. Bei Marsilio und Pico bildet die Concordia der Beiden ein stehendes, in allen Tonarten variirtes Thema [1], das auch der Kunst nicht fern blieb: ich verweise auf Luca della Robbia's Basrelief für den Campanile von Florenz, wo als Vertreter der Philosophie Aristoteles und Plato erscheinen. Am päpst-

---

[1] Man vergleiche Joa. Pici Mirandolae Opp., ed. Venet. 1557 fol. 4 (Exp. de ente et uno I, c. 4): ‚ubi discors a Platone est Aristoteles?' Ebd. fol. 59[1], fol. 154[1] (Conclusion. parad. XVII 1): ‚nullum est quaesitum naturale, in quo Aristoteles et Plato sensu et re non conveniant, quamvis verbis dissentire videantur'. Unter den von ihm geplanten Werken befand sich nach dem Zeugnisse seines Neffen (ebd. ‚Vita') eine eigene Schrift: ‚Platonis et Aristotelis concordia'. Marsilio spricht sich über das Verhältniss beider Philosophen in einem Briefe an Pico aus (Epist. lib. VII, ed. Basil. 1561, I 858).

lichen Hofe hatte schon in den Tagen Urbans VI Coluccio di Piero de' Salutati, der spätere Florentiner Staatskanzler, im Wesentlichen diese Vorstellungen vertreten; im Zeitalter Julius' II war diese Richtung in Rom vor allem durch Paolo Cortese und Sadolet (später erst Bembo) getragen. Cortese's ‚Libri Sententiarum', die ihrem Autor den Titel des ‚Cicero der Dogmatiker' verdienten, erschienen 1503 in Rom selbst, natürlich mit kirchlicher Approbation. Das Buch will nachweisen, dass die neue Wissenschaft der Renaissance durchaus verträglich ist mit dem kirchlichen Glaubensbegriff; es spricht mit grösster Bewunderung von Plato und Aristoteles. ‚Wer in der ganzen Philosophie', heisst es da, ‚besitzt mehr Fülle als Plato, mehr Wahrhaftigkeit als Aristoteles? Ich glaube, dass durch Plato's Erscheinen wie durch eine Sonne die Welt in ein heiteres Licht gesetzt worden sei; dass seine Lehre mannigfaltig und reich und sozusagen vom Christenthum durchtränkt ist: aber aus seinem Zelte sehe ich den Aristarch der Philosophen, Aristoteles, hervorgehen, welcher diese Disciplin wie der Diamant den Diamanten berührt und ihr Funken entlockt.'[1] Es ist nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermuthet worden, dass gerade diese Schrift Cortese's Adriano von Corneto Anlass zu seiner Gegenschrift gegeben habe[2]. Um dieselbe Zeit, 1502, schrieb Sadolet seine ‚Philosophicae Consolationes', welche an den Wormser Bischof Johann von Dalberg, den Protector der deutschen Humanisten, gerichtet sind. Hier wie in seinen andern Schriften vertritt der spätere Secretär Leo's X und Clemens' VII jene mittlere Partei, der er auch als Cardinal durchaus treu geblieben ist. Er war nie von der paganistischen Richtung angezogen. ‚Täglich besser zu werden', schreibt er 1528 an Fregoso, ‚ist einzig die höchste und herrlichste Lehre, die wir weder Plato noch Aristoteles verdanken, sondern Gott, dem Lehrer und Schöpfer Aller.'[3] Aber darum liebt er doch die Philosophie als ‚Fundament und Wände' der Theologie, ohne die diese gar nicht bestehen könne[4]. In dem 1530 beendeten Büchlein ‚De liberis recte instituendis'[5] fordert er vor allem zum Studium des Plato und Aristoteles auf; er spricht dann von dem Werth der Musik, Arithmetik, Geometrie, Baukunst — jener Dinge, die uns der Vordergrund der Schule von Athen zeigt —; all das sind nur Vorstufen zur Philosophie: diese, aber freilich nur die echte, führt zu Gott[6].

Das waren die Anschauungen, welche am römischen Hofe seit den Tagen Nikolaus' V herrschten. In ihnen waren Sixtus IV, Innocenz VIII, Alexander VI, Julius II erzogen; sie waren verkörpert in den beiden Kirchenfürsten, die Julius II am nächsten standen, die er in der Darstellung der Ertheilung des geistlichen Rechts neben sich malen liess und die ihm einst auf dem Stuhle Petri folgen sollten: Giovanni de' Medici und Alessandro Farnese. Und das sind die Anschauungen, aus denen die Gemälde der Stanza della Segnatura zu verstehen sind. Mit Springer und Müntz nur die Verherrlichung der vier Geistesmächte hier zu sehen, geht nicht an. Die Stellung des Malers zu seinem Auftraggeber zwang ihn, im Rahmen der traditionellen kirchlichen Allegorie

---

[1] Cortes Libri Sent., Romae 1503 (1504) fol., Basilae 1519, Par. 1540. Hier citirt nach der Basler Ausg.: p. 12. Vgl. Gebhardt Adr. da Corneto S. 72.

[2] Vgl. die treffliche Arbeit Gebhardts Adriano von Corneto (Breslau 1886) S. 73.

[3] Sadoleti Epist. ad Fregos. XV, Cal. Aug. 1528. (Opp. Venet. 1537, Magunt. 1607).

[4] Ad Fregos. VI Cal. Iun. 1536. Vgl. Gebhardts Auszug a. a. O. S. 89 ff.

[5] Mainzer Ausg. p. 552 sq. u. Gebhardt S. 94 f.

[6] P. 530: ‚ad Deum et summum rerum omnium bonum tota cum fide et religione conversa'. Vgl. im ‚Phaedrus' p. 669; Gebhardt S. 92. 95.

zu verharren; diese enträth aber nimmer des teleologischen Elementes. Es konnte dem Papste nicht beifallen, die weltliche Bildung an sich und um ihrer selbst willen zu verherrlichen: ein solches Unternehmen hätte an dieser Stelle wie ein Abfall von der Religion gelten müssen, deren Oberhaupt diese Räume bewohnte. Nein, diese Bildung und diese Geistesmächte mussten ihre Zweckbeziehung erhalten. Alles irdische Können, Wissen und Streben — die Kunst, versinnbildet im Parnass; die Philosophie, gezeichnet in der Schule von Athen; die weltliche Ordnung und das ihr entspringende Kunstwerk des Staates, in den beiden Scenen dem Parnass gegenüber geschildert — ja selbst die Theologie, die unmittelbare Beschäftigung mit den göttlichen Dingen — all dies soll uns hinführen auf unser Endziel [1], d. i. die Anschauung Gottes des Dreieinigen. Darum ist diese ans Ende geordnet: sie bricht, eine beseligende Offenbarung, durch die Wolken, um alle die zu belohnen, welche redlich gestrebt haben; der nächste Weg zu ihr ist freilich die Theologie, welche direct unter ihr geordnet ist; aber einen Weg zu ihr bildet auch die Ausübung aller übrigen Geisteskräfte, mögen sie auf die Welt des Schönen (Poesie, Kunst), auf die des Wissens (Philosophie, Mathematik u. s. f.), auf den Ausbau dieser irdischen Gesellschaft (Jurisprudenz, Politik) gerichtet sein. Dass es dem Papst auch darauf ankam, seine Zustimmung zu den Tendenzen der theologisch-philosophischen Mittelpartei auszusprechen, dass er das Seinige zu thun bemüht war, um den klaffenden Zwist zwischen Platonikern und Aristotelikern durch die Darstellung ihrer Harmonie im Sinne Marsilio's und Mirandola's zu beseitigen, das ist mir mehr als wahrscheinlich. So sind die Wandgemälde dieser Camera — dieses einzigen Zimmers der Welt — der Commentar zu der von Pico della Mirandola ausgesprochenen Devise der damaligen christlichen Welt: die Philosophie sucht die Wahrheit, die Theologie findet sie, die Religion besitzt sie *(‚Philosophia veritatem quaerit, Theologia invenit, Religio possidet')*. Sie sind eine köstliche Verherrlichung der gesammten Heilsführung des Menschen auf natürlichem und geoffenbartem Wege, aber nicht in der mehr geschichtlichen Entwicklung wie in der Sixtinischen Kapelle, sondern in der philosophischen. So angesehen, bedeuten diese gehaltvollen Darstellungen auch durchaus nichts Neues, vielmehr sind sie das letzte und zugleich erhabenste Schlussglied einer langen Traditionskette, die von den romanischen und gothischen Portalcyklen über cyklische Wanddecorationen mittelalterlicher Kirchen, wie der Unterkirche zu Anagni, zu den schon rein philosophisch gedachten Schöpfungen in der Spanischen Kapelle in Florenz, im Cambio zu Perugia, in den Appartamenti Borgia u. a. heraufführt. Man darf mit Recht sich auf die theologischen Encyklopädien des Mittelalters für diese zusammenfassenden Betrachtungen berufen; aber nicht etwa wegen des systematisirenden Charakters der mittelalterlichen Geisteswelt hat man in ihr die litterarische Basis für die Darstellungen der Camera della Segnatura zu suchen, sondern wegen ihres Transcendentalismus, demzufolge der Daseinszweck aller Erscheinungsformen und Bethätigungsweisen der Menschen im

[1] Diese teleologische Bedeutung der Bilder hat schon Wickhoff a. a. O. S. 63 richtig hervorgehoben: ‚Von allen geistigen Schätzen sind nur jene der Betrachtung werth, die zum Verständniss und zur Vertheidigung der Religion dienen. Nichts mehr von Gleichstellung von Philosophie und Theologie, nichts mehr von dem Triumph des Humanismus im Hause des Papstes!' Nur hat Wickhoff diese zutreffende Bemerkung nicht vor Augen behalten, als er die Bilder rein als litterarische Allegorien hinstellte, als Illustrationen eines Katalogs zu den vier Facultäten, und sie so aus dem Zusammenhang mit der Zeitanschauung löste.

Jenseits lag. Die ‚vier Facultäten‘ sind nicht etwa *qua scientia* und keinesfalls gleichberechtigt dargestellt, sondern *qua via,* als Weg zu jenem einzigen und letzten Zielpunkt aller Geschöpflichkeit. Nur mit Rücksicht auf dieses Letzte hat alles Wirken und jeder Gegenstand Bedeutung. Die Natur in ihrer Gesammtheit stellt nur das grosse Praeludium für die Ewigkeit dar. Wie aber die Welt nur als Symbol der Uebernatur, nie als Selbstzweck, in Betracht kam, so war auch die Kirche in ihrem Erdenwallen als *ecclesia militans* nur ein blasses Abbild dessen, was sie dereinst als *ecclesia triumphans* sein sollte. Wie diese Heilsbeziehung sich auf die ganze Erscheinungswelt erstreckte, so umfing auch die Kirche als Heilsanstalt, als Gottesstaat die ganze Menschheit, von den Tagen Adams bis zum Weltgericht. Diese Leitgedanken mittelalterlicher Weltanschauung wurden der damaligen Menschheit vertraut durch gelehrte speculative Summen wie durch mehr populär gehaltene Encyklopädien, durch die Darbietungen des Mysterienspiels wie der bildenden Kunst. Beim Eintritt ins Gotteshaus wie von dessen Wänden sprach dieses *Sursum corda* zum Menschen. Und es richtete an ihn auch seine Mahnungen in den Räumen, die der öffentlichen Ordnung und des Volkes zeitlichem Wohl zu dienen hatten, weil hier ganz besonders eine Hinweglenkung über die flüchtigen Symbole einer ewig gleich bleibenden, beseligenden Ordnung noththat. Dieser letzte Centralgedanke der Schöpfungen Raffaels in der Camera della Segnatura scheint uns durchweg in den bisherigen Erklärungsversuchen übersehen zu sein, und doch ist er das unabweisbare Resultat des von Julius v. Schlosser mit einer Fülle von Beweismaterial belegten Entwicklungsweges. Nur so erklärt es sich, dass man die einzelnen Fresken so völlig und ausschliesslich für sich betrachten oder dass man sich wie Wickhoff so sehr auf den Bestimmungszweck des Raumes versteifen konnte. Nirgends sind in der praeraffaelitischen Litteratur die Leitmotive der Camera della Segnatura plastischer ausgesprochen als in der grössten Geistesschöpfung des Mittelalters, in der ‚Divina Commedia‘. Die Hinführung der gesammten Menschheit zur Gottähnlichkeit und zur Vereinigung mit Gott auf dem vierfachen Wege durch die Welt des Schönen, im Parnass, durch die ‚Ragione‘ (Virgil) in der Schule von Athen und in der Ertheilung der Rechte, endlich durch die theologische Wissenschaft und das kirchliche Gnadenleben (Disputa), das ist ein Programm, welches sich mit dem Wege vollkommen deckt, den Dante, der Protagonist der Menschheit, in seiner Göttlichen Komödie zu durchlaufen hat. Schon Boccaccio hat in seinem ‚Leben Dante's‘ diese teleologische Bedeutung der Dichtkunst hinreichend festgestellt: *‚Dico che la teleologia e la poesia quasi una cosa si possono dire, dove uno medesimo sia subietto; anzi dico più, che la teologia niun' altra cosa è che una poesia di Dio.‘* Der Limbus, in dem Dante die auch im Parnass wieder begegnenden Dichter trifft, ist nach ihm *‚prato de fresca verdura‘* (Inf. IV 111). Der Parnass ist der erste Pfad, den der Dichter auf dem Wege zur Gottheit hin durcheilt.

> Tu prima m'inviasti
> Verso Parnasso a ber nelle sue grotte,
> E poi, apresso Dio, m'alluminasti. (Purg. XXII 64 sgg.)

Die Dichter- und Heroenversammlung auf diesem ersten Wege zur Gottanschauung hat offenbar Raffael bei der Darstellung des Parnass und der Scuola di Atene vorgeschwebt. Die propädeutische Bedeutung der letzteren aber finden wir schon deutlich bei Dante hervorgehoben: *Atene celestiale, dove*

gli stoici, peripatetici ed epicurei per l' arte della verità eterna in un volere concordevolmente concorrono' (Conv. III, c. 14). Im Mittelpunkte dieser mit den natürlichen Mitteln nach der ewigen Wahrheit Suchenden stehen Plato und Aristoteles, durchaus entsprechend der Stellung, welche sie bei Dante einnehmen als Vertreter jener vom Strahl der Gottesoffenbarung noch nicht getroffenen und darum in ihren Zielen beschränkten Geisteswelt (Purg. III 43). Die Idee zum dritten der Fresken der Camera della Segnatura, zur Ertheilung des Rechts, ist ebenfalls bei Dante schon eingehend entwickelt durch Justinian die *viva giustizia* (Parad. VI 1 sgg. und mehr noch nach ihren zwei Theilen in der Monarchia, III 15); zur Disputa aber liegt das Vorbild offenbar in Parad. XXIV, 1 sgg. [1]

Es wäre indes verfehlt, über dieser starken Anlehnung an eine auf Jahrhunderte zurückgehende und als Lebensnorm von der ganzen Gesellschaft hingenommene Tradition die eigenartige Färbung zu übersehen, welche diese Ideen durch die Geistesrichtung der Renaissance erhalten haben. Nicht nur in Aeusserlichkeiten, wie etwa in der humanistischen Fassung der Aufschriften der Inschrifttafeln bei den vier Personificationen der Decke (besonders ,Rerum divinarum notitia', ,Cognitio causarum'), der Auswahl der historischen Gestalten in den einzelnen Gruppen u. a. m., verräth sich dieser neuzeitliche Einfluss, wie wir schon gesehen und wie wir weiterhin noch festzustellen haben. Ob angesichts einer derart starken und bis ins Einzelne ausgebildeten Tradition den ,Trionfi' noch irgend welche Einwirkung auf Form oder Inhalt der Wandbilder in der Stanza della Segnatura zuzuerkennen ist, bleibt thatsächlich gleichgültig. Auch die ,Trionfi' könnten nur als Echo jener Tradition, genau wie Raffaels Malereien, angesehen werden. Die formale Ausgestaltung dieser Gedankenreihen lag zudem, wenn auch lange noch nicht in der höchsten künstlerischen Durchbildung wie bei Raffael, lange vorher schon vor, besonders, um aus der grossen Menge der von J. v. Schlosser aufgezählten Beispiele nur diese zwei anzuführen, in der Spanischen Kapelle in Florenz und Perugino's Cyklus im Cambio zu Perugia. Selbst eines solch stereotypen Ausdrucksmittels der frühern Zeit, wie der Verdeutlichung allegorischer Personificationen abstracter Begriffe durch darunter angebrachte historische Gestalten, hat sich der Urbinate nicht begeben; den gewaltigen Unterschied aber zwischen der rein mechanischen und der von der Gestaltungskraft des Genies differenzirten Anwendung eines derartigen Mittels zeigt ein Vergleich der Segnatura-Fresken mit den zwei soeben namhaft gemachten ,Vorläufern'.

Erst wenn wir den Bildern diese Ausdeutung und diesen Zusammenhang geben, wird die Lücke ausgefüllt, welche andernfalls zwischen denjenigen der Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle und den übrigen Stanzen obwaltet; erst dann erfüllt sich die auch von Grimm wie von Springer gestellte, aber von keinem von ihnen nach ihrem ganzen Umfang erfüllte Forderung, es müssten diese Bilder der Camera della Segnatura im Zusammenhang aller Stanzen erklärt werden. Jede andere Deutung verzichtet auf einen Zusammenhang der vier Wandbilder und noch mehr auf einen solchen mit den übrigen Fresken des Vaticans, welche demselben Geiste entsprungen sind.

Haben wir, wie ich glauben darf, im Vorstehenden den die Fresken der Stanzen im allgemeinen, diejenigen der Camera della Segnatura speciell beherrschenden Grundgedanken und den Zusammenhang der Bilder erkannt, so

[1] Vgl. Kraus Dante (Berlin 1897) S. 658 ff.

bleibt doch noch die Aufgabe übrig, in das Verständniss der Details einzudringen. Man hat sich, wie gesagt, bemüht, auf allen vier Wandbildern jede einzelne Figur zu bestimmen. Das mag ein anlockendes Problem sein. Es ist aber weder durchzuführen, noch würde diese Bestimmung jeder einzelnen Gestalt dem Verständniss des Ganzen ein nennenswerthes Moment hinzufügen. Auf den beiden Hauptbildern ist eine Anzahl typisch bedeutsamer Persönlichkeiten leicht erkennbar und im Anschluss an die traditionelle Auffassung hingestellt. Bei den übrigen hat sich der Künstler, wie das Springer zuerst ausgeführt und auch Grimm angenommen hat, lediglich vom künstlerischen Interesse leiten lassen. Dies vorausgesetzt, lässt sich hinsichtlich der erkennbaren Gestalten Nachstehendes als zweifellos bezw. wahrscheinlich bezeichnen.

Hinsichtlich der Ertheilung der Decretalen ist bereits gesagt worden, in welcher Begleitung der Papst nach Vasari's, durchaus nicht einwandfreien Deutung erscheint; es wäre nur hinzuzufügen, dass Raffael sich bei dieser Composition an jenes berühmte Fresco halten konnte, das ehemals in der vaticanischen Bibliothek von Melozzo da Forlì gemalt war und die Ernennung Platina's zum Bibliothekar durch Sixtus IV vorstellte. In den drei Cardinaltugenden der Fensterlunette steht bereits eine Ankündigung des Sibyllenmotivs von S. Maria della Pace vor uns. Zwar ist die Charakterisirung fast nur durch äusseres Beiwerk erzielt, dafür entzückt diese Gruppe durch den Reichthum wohlberechneter Bewegungsmotive, durch die harmonische Schönheit der Linien und den Rhythmus der Composition [1].

Der Parnass verräth sofort, wie hier der Künstler sich freier als bei den andern Compositionen bewegt hat. Die einzelnen Figuren, mit wunderbarer Freiheit behandelt, verrathen eine Weichheit, ein Hinschmelzen, das von der bisherigen Strenge Raffaels sich eigenthümlich abhebt. Apollo hat nicht wie die Statue der Scuola eine Leier, sondern spielt auf der Violine; man wollte darin eine Beziehung auf den berühmten Geigenspieler Giacomo Sansecondo sehen, dessen Castiglione in seinem ‚Cortegiano‘ gedenkt. Aber schon Pinturicchio hatte im Appartamento Borgia eine geigende Frau geschildert und Spagna setzte in der Magliana ebenfalls die Violine an die Stelle der Lyra. Links neben den Musen recitirt Homer im *furor divinus* einen Gesang der Ilias, hinter ihm weist Virgil Dante auf Apollo hin. Die Gruppe im Vordergrund zeigt vier Poeten in eifriger Unterhaltung; Sappho, durch eine Inschrift bezeichnet, hört ihnen sitzend zu. In den vier Dichtern hat man Petrarca, Anakreon, Alcaeus und Cornina gesucht; darüber steht nichts fest, und es kann Jeder nach Belieben diese wie die von Vasari sonst noch Genannten (Ovid, Ennius, Tibull, Catull, Properz, Boccaccio, Antonio Tebaldeo) sich wählen. Sappho gegenüber soll Pindar sitzen, mit dem sich Horaz und Sannazaro unterhalten; der oben mit einer Muse redende Poet wird als Ariosto bezeichnet: all diese Identificirungen sind mehr oder weniger willkürlich. Dass der Parnass eine Beziehung habe zu der von Virgil gegebenen Beschreibung der elyseischen Gefilde, wo die Schatten der Dichter Phoebus einen Hymnus singen [2], ist dagegen durchaus glaubhaft.

Schule von Athen.

Die Schule von Athen zeigt in ihrer Vollendung eine Reihe von Figuren, welche in dem berühmten Carton der Ambrosiana noch fehlen. In dem mit Eifer schreibenden Greise (links) erkennt man jetzt allgemein Pythagoras, dem ein zu seinen Füssen sitzender Jünger die Tafel vorhält. Die nächste Um-

[1] Vgl. Klaczko Jules II p. 256 ss. [2] Virgil. Aen. VI 656 sqq.

gebung ist nicht zu bestimmen: in dem ihn anstaunenden Orientalen hat man Averrhoes, auch Epicharmus u. s. f., gesehen; mit mehr Sicherheit dürfte der an dem Würfel sitzende und mit der Feder auf dem Papyrus dahinbrütende Heraklit genannt werden. Der schöne, etwas zurückstehende Jüngling soll Raffaels Gebieter, Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, sein, während das hübsche Knabengesicht, das hinter Averrhoes hervorblickt, dem jungen Federico von Mantua gehören soll, der am Hofe Julius' II erzogen wurde. Neben ihm liest ein mit Laub bekränzter Philosoph in dem auf dem Säulenstumpf ruhenden Buch: er wird von den Einen als Demokrit, von Andern als Epikur und als Plotin bezeichnet. Ein Greis bringt ihm ein Kind in die Nähe: man fand darin eine Beziehung auf die zahlreichen Plotins Erziehung anvertrauten Zöglinge oder auf die Sitte der Athener, ihre Kinder den Weltweisen zur Beurteilung ihrer Fähigkeiten vorzustellen, auch sie in den Schulen derselben an Stillschweigen zu gewöhnen. Steigt man die Stufen hinan, so ist die Physiognomie des Sokrates unverkennbar; er verhandelt mit einer Gruppe von Zuhörern, die keines seiner Worte verlieren wollen. Man glaubt rechts von ihm den Lieblingsschüler Xenophon, an die Pfeilerbasis gelehnt, dann den als Krieger gerüsteten Alcibiades, auch einen der einfachen Handwerker, mit denen er sich gern unterhielt, zu erkennen. Aeschines soll die beiden links am Rande zum Kampfe Heraneilenden — den halbnackten Jüngling und den ihm Weisung gebenden, kalt blickenden Sophisten — zurückweisen. Plato und Aristoteles in der Mitte sind von andächtig lauschenden Zuhörern umringt: kein Name ist hier mit Sicherheit zu nennen. Dass diese zwei Philosophenfürsten auch schon für das ganze Mittelalter den Höhepunkt menschlicher Vernunftwissenschaft bezeichnen, dafür genüge der Hinweis auf Dante's Purgat. III 43 und auf die von Pastor namhaft gemachte, auch für die Gebärden der Beiden bedeutungsvolle Stelle aus Bonaventura[1]: ‚*Et ideo videtur quod inter philosophos datus sit Platoni sermo sapientiae, Aristoteli vero sermo scientiae. Ille enim principaliter aspiciebat ad superiora, hic vero principaliter ad inferiora.*' Auf den Stufen der Treppe liegt cynisch hingegossen Diogenes mit seinem Napf. Im rechten Vordergrund zeichnet Archimedes mit dem Zirkel auf eine am Boden liegende Schiefertafel; er trägt Bramante's Züge. Hinter ihm zwei Männer mit Globen — Ptolemaeus, nach mittelalterlicher Auffassung mit dem Aegypterkönig identificirt, und Zoroaster (?). In den sie umringenden Schülern sind die verschiedenen Stadien der Erkenntniss wunderbar charakterisirt: die ganze Gruppe unvergleichlich durch den Reichthum natürlicher Gruppirung und ihre Verkürzungen, nicht minder auch durch ihre Charakterisirung. Hinter den Astronomen mit den Globen stehen fast versteckt Raffael selbst und sein Meister Perugino: Jener ganz ähnlich dem Bilde der Uffizien, aber schon gereifter, der Lehrer um zehn Jahre älter als auf dem Porträt des Cambio zu Perugia.

Man sieht, wir sind weit davon, jede Figur aus Sidonius und Marsilius bestimmen zu wollen oder zu können. Ich halte jeden Versuch der Art für aussichtslos, und ich finde keinen Beweis für die Benutzung des Sidonius. Anders verhält es sich mit Marsilio. Nach Scherer haben Hettner, Springer und Grimm allerlei Beziehungen auf diesen Schriftsteller in der Scuola gefunden[2]. Man hat da hervorgehoben die Gleichstellung der Theologie und

---

[1] Bonavent. Opp. V (Quaracchi 1891) 572. Vgl. Pastor Gesch. der Päpste III[3-4] 828.

[2] Springer Raffael und Michelangelo I[2] 333 ff. Grimm Essays III 97 ff.

der Philosophie *(‚philosophia et religio germanae sunt')*, die Aeusserungen über die Christlichkeit Plato's *(‚Plato alter Moses; Platonici mutatis paucis Christiani')*, die Bezeichnung der Philosophen als Theologen, die Ansichten über die aufsteigende Ordnung der Wissenschaften *(‚ascensus a substantia ad incorporea')*, die Harmonie Plato's und Aristoteles', die Angaben über die äussere Erscheinung der Philosophen, die Versammlung derselben in einer tempelartigen Halle u. dgl. Es liessen sich die Züge der Aehnlichkeit noch vermehren. Warum stehen z. B. Minerva's und Apollo's Statuen in der Halle? ‚Es gibt', antwortet Marsilio, ‚zwei Götter, welche den Gelehrten im Kampfe mit dem Leben trösten und schützen; das sind Minerva und Apollo.'[1] Die Philosophen sind die Söhne Minerva's[2]. Man könnte versucht sein, die Vorlage für die ganze Scuola in dem Briefe an Braccio Martello zu finden, wo die gesammte Akademie mit ihrer Philosophenversammlung geschildert ist[3]. Sicher schwebte Raffael Aehnliches vor, und ich stehe nicht an, zu behaupten, ‚Accademia' sei der richtige, Marsilio und den Florentinern entlehnte Name für dieses Gemälde. Vielleicht ist noch richtiger, dass der ganze, auf fester mittelalterlicher Tradition sich bewegende Gedankengang der Camera della Segnatura sich auch bei Marsilio findet. In seinem an die Mitphilosophen gerichteten ‚Compendium seiner Platonischen Theologie'[4] erklärt er als den Inhalt unseres Lebens das Aufsteigen zu den Engeln und zu Gott *(‚ascensus a substantia corporea ad incorpoream, scilicet, animas angelosque et Deum')*. Giovanni Cavalcanti ruft er im Hinblick auf Pauli Verzückung zu: ‚Flüchten wir zurück in den Himmel' — *‚refugiamus in coelum'*[5]. Zu diesem Himmel ist die bürgerliche Tugend die erste Staffel[6]; Jurisprudenz und Philosophie hängen aufs engste zusammen[7]. Aber auch die Poesie führt zu Gott, wie sie von Gott kommt; die Grazien und die Musen stammen von Gott und führen zu ihm. Poesie und Musik spiegeln die göttliche Harmonie wieder[8]. Das sind die Grundgedanken unserer Stanze. Man hat nach der Brücke gesucht, die von Marsilio zu Raffael geführt haben könne. Ein überflüssiges Bemühen. Hunderte von Correspondenten hatten seine Lehren in ganz Italien verbreitet, die Männer, welche den Hof Giulio's bildeten, die Castiglione, Bibbiena, Sadolet, Inghirami, Beroald, sie Alle waren in Marsilio's Geist erzogen, und im Nothfalle genügte der Eine, Giovanni de' Medici, den wir auf der Ertheilung der Rechte hinter Giulio erblicken, um Papst und Künstler die Ideen des Mannes zuzutragen, welcher der treueste Verehrer seines Vaters Lorenzo und der Freund seiner eigenen Jugend gewesen war. Ebensogut konnte es der alte Freund und Correspondent Marsilio's, Raffaello Riario, sein, der jetzt als Cardinal von S. Giorgio und Vetter des Papstes einer der einflussreichsten Personen des römischen Hofes war[9].

Disputa.

Wenden wir uns von der Scuola, oder, wie die Zeitgenossen sie gewiss nannten, der ‚Accademia', zur Disputa, deren Studium uns durch die kostbaren Handzeichnungen des Louvre, der Albertina, des Städel'schen Instituts, des Herzogs von Aumale wesentlich erleichtert ist. Nach dem, was bereits oben gesagt ist, bleibt hinzuzufügen, was wir über die einzelnen Gestalten

[1] MARSIL. FICIN. Opp., edit. Basileae 1561, I 789 959.
[2] Ibid. I 957.
[3] Ibid. I 866 sqq. Vgl. II 1397; I 868.
[4] Ibid. I 690. [5] Ibid. I 697.
[6] Ibid. I 698.
[7] Ibid. I 947 sqq.
[8] Ibid. I 730: ‚Gratiae et Musae a Deo sunt et ad Deum referendae.' I 612: ‚De divino furore'. Vgl. II 181.
[9] Man vergleiche den Brief des Marsilio an Giovanni de' Medici, Opp. I 936. Ueber Riario vgl. NOLHAC Erasme en Italie (Paris 1888) p. 68. 81 ss.

denken. Maria und Johannes neben dem Herrn sind aus den Weltgerichtsbildern herübergenommen, wo sie traditionell den *Rex gloriae* umgeben. Statt der sonst mitrichtenden zwölf Apostel erscheinen zwölf Heilige, sechs auf jeder Seite geordnet; auf jedem Flügel entspricht ein Paar neutestamentlicher Gestalten solchen des alten Bundes; letztere schon äusserlich unterschieden durch das Wegbleiben des Nimbus. Den äussersten Posten haben die Apostelfürsten Petrus und Paulus. Dann folgen Adam und Abraham, dieser erkenntlich an seinem Opfermesser; weiter zwei neutestamentliche Schriftsteller, Johannes der Evangelist, in der traditionellen Auffassung, und Jacobus der Aeltere, wie man gewöhnlich glaubt; ich möchte eher an Matthäus denken. Das vierte Paar bilden König David mit Krone und Harfe und Moses mit den Gesetzestafeln und den Strahlenbündeln über dem Haupt; das fünfte zwei Diakonen, Stephanus und (links) Laurentius; ganz zuletzt die fast verdeckte, verschiedenartig schon gedeutete Figur, in der man am ehesten Josue wiedererkennen kann, und die eines Kriegers: ohne Nimbus, muss er dem alten Bunde angehören; er ist darum nicht S. Georg, sondern vermuthlich Judas Maccabaeus. Dieses innerste Typenpaar begegnet in derselben Zusammengehörigkeit auch bei Dante (Parad. XVIII, 38). Die Art und Weise, wie hier auf jeder Seite des Herrn eine alttestamentliche und eine neutestamentliche Gestalt der Heilsgeschichte nebeneinander gestellt, von Raffael unverkennbar in ein inneres Verhältniss zu einander gebracht sind, erinnert an jene der mittelalterlichen Kunst so geläufige Contrastirung von Aposteln und Propheten.

Diese ganze Anordnung des obern Halbkreises muss trotz ihrer Verschiedenheit an Dante erinnern. Der Künstler ordnet den Sündenfall über Maria. Dante lässt Eva zu den Füssen der Gottesmutter sitzen:

> Die Wunde, die Maria schloss und salbte,
> Schlug und vergiftete die du an Schönheit
> So reich zu ihren Füssen sitzen siehst. (Parad. XXXII 4—6.)

Maria und der Täufer erscheinen auch bei Dante in Parallele neben dem Himmelsthron:

> Und so wie diesseits der erhabne Sitz
> Der Himmelsherrin, . . .
> So jenseits der des grossen Täufers. (Ebd. 28—31.)

Petrus und Adam, Johannes der Evangelist und Moses sind ebenfalls bei Dante zusammengestellt unter den ‚Patriciern des frommen und gerechten Reiches‘:

> Die zwei dort oben, deren Glück das höchste,
> Weil sie der Königin am nächsten sitzen,
> Sind gleichsam die zwei Wurzeln dieser Rose.
>
> Der dort zur linken Seite sich ihr anfügt,
> Ist jener Vater, des verwegnes Schmecken
> Das menschliche Geschlecht so bitter nachschmeckt.
>
> Zur rechten Seite sieh den alten Vater
> Der heiligen Kirche, dem die Schlüssel Christus
> Zu dieser schönen Blume anempfahl.
>
> Und der, bevor er starb, die schweren Zeiten
> Der schönen Braut, die mit den Nägeln und
> Dem Speer erworben wurde, alle sah,
>
> Sitzt neben ihm, wie neben jenem andern
> Des Führers Sitz ist, unter dem von Manna
> Das störrig undankbare Volk gelebt. (Ebd. XXXII 118—132.)

Auch für jene ganze Schaar schwebender Engel, welche die Dreieinigkeit umgeben, kann man mit Müntz Parad. XXXI 4 ff. anziehen:

Die andre Schaar, die fliegend Christi Glorie
Der sie in Lieb entzündet, und die Güte
Die sie so hoch erhöht hat, schaut und preiset,

War Bienen zu vergleichen, die sich bald
In Blumen tauchen, und bald dahin kehren,
Wo ihre Arbeit sich in Honig wandelt.

Sie stiegen nieder, in die grosse Blume,
Die soviel Blätter schmücken; dann erhoben
Sie dorthin sich, wo ihre Liebe weilt.

Wenn in die Blume sie sich senkten, theilten
Von Sitz zu Sitz sie Frieden aus und Inbrunst,
Die, ihre Flanken fächelnd, sie erworben.

Und jenes ganze Himmelreich, das von den Wolken zu der irdischen Gemeinde hinabschwebt, malt es der Dichter nicht in dem wunderbaren XXVII. Gesang des Paradiso?

Dem Vater und dem Sohn und Heiligen Geiste,
Begann das ganze Paradies, sei Ehre!
So dass der süsse Sang mich gar berauschte.

Was ich gewahrte, däuchte mir ein Lächeln
Des ganzen Weltalls, so dass das Entzücken
Zugleich durch Ohr und Augen in mich eindrang.

O Freud', o Wonn', in Worten nicht zu schildern,
Der Liebe und des Friedens lautres Leben,
O sichrer Reichthum, frei von weit'rem Wunsche!' (1 ff.)

Mit dieser Ruhe der Beseligung contrastirt gar seltsam die Bewegung, welche durch die Versammlung der untern Region zittert. Um den Altar sitzen, an ihren Emblemen erkennbar, zudem durch die Inschriften der Nimben bezeichnet, die vier grossen Kirchenlehrer des Abendlandes: links Hieronymus und Gregor der Grosse, rechts Ambrosius und Augustinus, ihre Hauptschriften, wie die ‚Libri moralium in Iob', die ‚Civitas Dei', zur Seite. Hinter Augustin als ihrem Lehrer sieht man, gleichfalls durch Nimbenbeischriften bezeichnet, die beiden grössten Doctoren des Mittelalters, Thomas von Aquin und Bonaventura. Die beiden Männer, welche dichter neben dem Altar die Lehrer auf das Sacrament und die himmlische Offenbarung hinweisen, sind namenlos; man hat in ihnen Bernardus und Petrus den Lombarden gesehen, Braun rieth auf Justin und Ignatius den Antiochener, die das Mittelalter nicht gelesen. Ihnen entsprechen die beiden nachträglich componirten hohen Gestalten auf den untern Stufen, welche neben Gregorius und Bonaventura geordnet sind: links der mächtige Mann im Mantel, rechts der Papst, in dem Einige Anaklet, Andere Sixtus IV, als den Begründer von Giulio's Laufbahn, dessen theologischer Gelehrsamkeit durch die beigegebenen Bücher gehuldigt worden wäre, erblicken wollten. Der andere Papst, zwischen Bonaventura und Thomas, wird mit mehr Wahrscheinlichkeit als Innocenz III angeredet; er trägt dann sein Buch über die Messe in der Hand [1]. Rechts von dem angeblichen Sixtus finden

[1] Der neueste Vorschlag C. A. Knellers (Stimmen aus Maria-Laach LXXII [1907] 284 ff.) tauft ihn Clemens Romanus, der aber doch wol zu wenig bekannt war in den Tagen Raffaels, um typischer Vertreter der kirchlichen Rechtswissenschaft sein zu können.

wir in der Menge die Köpfe Dante's und Savonarola's: jener hat hier um so mehr sein Recht, als er der Theologe unter den Dichtern ist und als die Idee dieses Gemäldes zum Theil ihm angehört. Savonarola's Anwesenheit ist eine Genugthuung, die das Papstthum dem katholischen Reformator angedeihen lässt, wenige Jahre nachdem Alexander VI das Leben des Gerechten von Florenz gefordert hatte. Ohne hinreichenden Beweis hat man in dem Manne, der sich über die Brüstung beugt, Pico della Mirandola, in dem antik gekleideten Heros neben ihm Marsilio Ficino erblickt; Kneller denkt jetzt an einen griechischen Philosophen. Der auf der entgegengesetzten, linken Seite auf die Balustrade sich auflehnende, heftig disputirende Gelehrte soll Bramante sein; sicherer ist, dass der in seliger Anschauung versunkene Mönch zur äussersten Linken Fiesole's Züge trägt, des Theologen unter den Malern. Aber diese mehr oder weniger sicher zu bestimmenden Figuren können nur als Staffage der Versammlung aufgefasst werden, deren Grundpfeiler die vier Kirchenlehrer sind. Nicht um Bildnisse handelt es sich hier, sondern darum, das geistige Leben der kirchlichen Gemeinde in den verschiedenen Stadien des Erkennens, des Ringens, des Strebens nach oben zur Anschauung zu bringen. Der landschaftliche Hintergrund zeigt die Anstalten zu einem Kirchenbau; rechts sieht man die bereits aufgerichteten Quadern eines Fundamentes. Die Entwürfe haben diese Details nicht; dass sie eine Beziehung auf den begonnenen Neubau von S. Peter seien, scheint mir ausser Zweifel. Im Gedanken des Papstes sollte dieser neue Dom der Tempel sein, in welchem alles berechtigte Ringen der Menschheit, alle auf das Ideal zielende Bethätigung menschlichen Könnens, wie es auf den Wänden dieses Zimmers veranschaulicht ist, seine Herberge und Heimat fände.

Eines bleibt bei alle dem noch zu erklären. Man wird sich schon selbst gefragt haben, weshalb denn mitten in die Versammlung dieser ‚disputirenden' Lehrer der Altar mit dem Sacrament eingerückt ist. Keiner von allen Erklärern der Disputa hat darauf eine befriedigende Antwort zu geben gewusst. Platner sagt: ‚Wie im Himmel der Heiland, so erscheint hier auf Erden als Mittelpunkt das heilige Sacrament, wodurch sich das Opfer Christi mystisch in der Kirche wiederholt.' Bei Braun heisst es (S. 73): ‚Raffael war die Aufgabe geworden, die Theologie darzustellen. Keine Abstraction, keine allegorische Figur stellt er an die Spitze, sondern das Dogma von der Eucharistie in seiner sichtbaren Erscheinung, das lebendige Centrum, auf welches Alles hinstrebt, jenes Centraldogma, welches die Erde mit dem Himmel, das Vergängliche mit dem Ewigen verknüpft, jenes Dogma, in welchem sich der Sieg der Erlösung, die Verherrlichung des Menschensohns und in ihm die Verherrlichung der Welt ausspricht.' Das sind zum Theil unverstandene Sätze. Die Verherrlichung des Menschensohns spricht sich nicht in dem verborgenen Leben desselben im Sacrament, sondern am Tage des Weltgerichtes aus. Die Eucharistie ist der Mittelpunkt des katholischen Cultus, aber nicht das Centraldogma des Christenthums, welches die Erlösung ist und bleibt. Dies Dogma der Eucharistie stand auch, als Raffael hier malte, keineswegs im Mittelpunkte der Discussion, in welchen es erst durch die Angriffe Luthers und Zwingli's gerückt wurde. In den neuesten Deutungen bemühte man sich wieder mehr um das Problem, das der geistige Mittelpunkt im untern Theile der Disputa stellt. Für Schneider ist hier geradezu der Ausgangspunkt gegeben, insofern durch die Eucharistie in ihrer Identität mit der verklärten Menschheit die Einheit garantirt ist, welche die irdische Welt mit dem Reich der Seligen verbindet. Schrörs sieht in der Eucharistie mit nachdrücklicher Berufung auf

Dante ein Symbol des theologischen Wissens, und auch Kneller vertritt, wenn auch mit etwas anderer Motivirung, dieselbe Ansicht[1]. Groner hingegen spricht ihr nur secundäre Bedeutung zu, da für ihn Mittelpunkt der untern Gruppe der Heilige Geist ist. Eine gemeinsame Basis für die Interpretation ist somit bis zur Stunde nicht gefunden. Wir müssen uns also anderwärts umsehen, um die Anwesenheit des eucharistischen Tisches zu verstehen; und da muss, wie mir scheint, eine methodische Forschung heute die Forderung erheben, dass zunächst festgestellt werde, ob in der christlichen Kunst analoge Darstellungen nachzuweisen sind.

Versetzen wir uns in den Gedankenkreis der mittelalterlichen und kirchlichen Theologen. Die eucharistische Feier ist da durchaus nicht etwas, was bloss die Erde angeht und mit diesem Erdenleben der Menschheit ihr Ende hat. Das Opfer hört eines Tages auf, insofern es Bitt- und Sühnopfer ist; es ist ewig als eucharistische und latreutische Feier, als Ausdruck der Verehrung, des Dankes, der Vereinigung. Ewig ist darum auch das mit ihm verbundene geistige Mahl. Die in der Sacramentsmesse von der Kirche verlesene Sequenz des hl. Thomas drückt das in den berühmten Versen aus: ‚*Tu qui cuncta scis et vales, Qui nos pascis hic mortales, Tuos ibi commensales, Cohaeredes et sodales Fac sanctorum civium.*‘ Die ewige Vereinigung mit der Gottheit, die *visio et unio beatifica*, ist das Ziel, das uns die Eucharistie in Aussicht stellt; darum ist sie auch als *panis angelicus* in der Liturgie ständig charakterisirt[2]. ‚*Panis angelicus fit panis hominum*‘ und ‚*panem angelorum manducavit*‘ oder ‚*angelorum esca nutrivisti populum tuum, et panem de coelo praestitisti eis*‘. Dazu vergleiche man, wie sich Dante fast mit denselben Worten ausspricht (Conv. I, c. 1; Par. II 10). Die theologische Begründung dieser Auffassung liegt bei dem hl. Thomas von Aquin vor, der ein zweifaches Geniessen des Erlösers unterscheidet: ‚*Dupliciter contingit manducare spiritualiter ipsum Christum: uno modo prout in sua specie consistit, et hoc modo angeli manducant spiritualiter Christum, inquantum ei uniuntur fruitione charitatis perfectae et visione manifesta (quem panem expectamus in patria), non per fidem, sicut nos ei hic unimur.*‘ Und weiterhin: ‚*Ad societatem corporis mystici pertinent quidem et homines et angeli, sed homines per fidem, angeli autem per manifestam visionem.*‘[3] Die mystische Körperschaft, die sich hier im eucharistischen Mahle einigt, der eine Theil im geistigen Genuss oder in der Anschauung, der andere im wirklichen Genuss oder im Glauben, ist in der Disputa in wunderbarster Charakterisirung abgestuft. Oben die höchste Stufe der geschaffenen Wesen, die Engelwelt, mit dem Schöpfer im Mittelpunkt, umgeben von jederseits drei grossen Engeln, in denen man mit einiger Wahrscheinlichkeit den Hinweis auf die sechs Schöpfungstage sehen kann; in der mittlern Zone die Repraesentanten, Träger und Zeugen der Heilsleitung im alten wie im neuen Bunde, mit Christus als Salvator Mundi in der Mitte; zu unterst die nicht mehr der sichtbaren Leitung des Herrn unterstehende *Ecclesia militans*, deren geistiger Mittelpunkt und Lebensquell der Erlöser in der verhüllten eucharistischen Gestalt ist, indes Gnade und Erleuchtung ihr unablässig zu theil werden durch den über dem Ostensorium seine Strahlen niederwärts giessenden Heiligen Geist und durch die ihn umschwebenden vier Genien mit den Evangelien.

---

[1] Kneller a. a. O. S. 294 ff.

[2] Auf dieses letzte Moment hat auch Schrörs in werthvollen Darlegungen Bezug genommen (Zeitschr. f. christl. Kunst XI [1898] 381).

[3] S. Thom. Aq. Summa theol. 3, q. 80, a. 2.

Nach der Auffassung der Theologen geschieht dies mystische Opfer, von dem oben die Rede war, aber auch jetzt nicht bloss auf Erden. Wo Papst Innocenz III in seinem Buch über die Messe an die nach der Consecration von der Kirche gebeteten Worte kommt: ‚es mögen die hier geweihten Gaben durch die Hände des Engels auf den erhabenen Altar angesichts der göttlichen Majestät gebracht werden' (*‚Supplices te rogamus, ... iube haec perferri per manus angeli tui in sublime altare tuum'* etc.), äussert er sich also: es seien das Worte von so tiefer Bedeutung, dass sie zu begreifen der menschliche Verstand kaum hinreiche. Er bezieht sich dann auf Gregor den Grossen und schliesst sich Diesem in der Erklärung an: ‚Im Momente der Darbringung des Opfers, da öffnet sich der Himmel, es erscheinen die Chöre der Engel, Erde und Himmel verbinden sich: das Sacrament wird zugleich auf dem Altare gesehen und zugleich durch die Engel dem Himmel zu entführt und Christo geeint.'[1] Innocenz unterscheidet dann weiter einen obern, himmlischen, und einen untern, irdischen, einen äussern und einen innern Altar *(‚multiplex autem altare legitur in Scripturis, superius et inferius, interius et exterius')*: der obere Altar ist die triumphirende, der untere die streitende Kirche[2]. Das sind Anschauungen, die auch heute nicht ausgestorben sind. Der grösste christliche Philosoph des 19. Jahrhunderts, Antonio Rosmini, macht sie sich zu eigen und bricht dann in die Worte aus: ‚Welch unaussprechliches Zusammenleben! welch innige Einigung zwischen Himmel und Erde! welch wunderbares Band zwischen dem gegenwärtigen und zukünftigen Leben! welche Einheit des ganzen Leibes Christi, die von diesem glorreichen Körper herabsteigt und sich ebenso den seine Glorie bereits geniessenden als den noch in der Hoffnung und vom Glauben lebenden Gliedern mittheilt!'[3]

Mit diesen Ausführungen sind wir auf einmal in den Kreis von Vorstellungen versetzt, aus dem sich unsere sogen. Disputa ohne weiteres erklärt. Ein bestimmter, fassbarer, der kirchlichen Theologie geläufiger Gedanke tritt an die Stelle der bisherigen vagen, allgemeinen Redensarten, wie sie sich überall da einstellen, wo die schwierigsten Probleme der kirchlichen Kunstarchäologie von einer nicht mit theologischen Kenntnissen gepaarten Kunstwissenschaft angefasst werden.

---

[1] Innocent. III De sacr. alt. myster. VI c. 6: ‚Tantae sunt profunditatis haec verba, ut intellectus humanus vix ea sufficiat pertractare.... Nam beatus Gregorius tanti sacramenti dignus interpres, quodam in loco de illis [verbis] tamquam de re ineffabili pene ineffabiliter loquens: quis, inquit, fidelium dubium habere potest, in ipsa immolationis hora ad sacerdotis vocem caelos aperiri in illo die Iesu Christi mysterio, angelorum choros adesse, summis ima sociari, terrena coelestibus iungi, unum quid ex invisibilibus et visibilibus fieri?' Und: ‚Ministerio angelorum consociandum corpori Christi, et ante oculos sacerdotis in altari videtur.'

[2] Ibid.: ‚Est et altare superius triumphans Ecclesia, de qua dicitur: tunc imponent super altare tuum vitulos (Ps. 50, 20). Altare inferius est Ecclesia militans, de qua dicitur: si altare lapideum feceris mihi, non aedificabis illud de sectis lapidibus (Ex. 20, 25).'

[3] A. Rosmini L'Introduzione del Vangelo secondo S. Giovanni (Torino 1882) p. 240: ‚Ed acconciamente pel sublime altare, di cui è fatta menzione nelle citate parole che pronuncia il sacerdote nella messa poco dopo la consacrazione, si può intendere la Chiesa trionfante, la quale è fatta partecipe degli stessi divini misteri, di cui si rende partecipe il credente viatore su questa terra, vivendo e l'una e l'altra dello stesso cibo, fruendo della medesima vita di Gesù Cristo. Qual ineffabile consorzio! Qual intima unione del cielo colla terra! Qual divino legame fra le cose visibili ed invisibili! Qual ammirando commercio fra la vita presente e la futura! Quale unità di tutto il corpo di Cristo, la quale discende da questo corpo glorioso e si comunica non meno alle membra già partecipi della sua gloria che alle membra che ancor vivono di fede sperando!'

Wir sagen also, das Sacrament thront im Mittelpunkt unserer Darstellung, sozusagen zwischen Himmel und Erde, weil es das sichtbare Symbol der Vereinigung beider ist, der Punkt, auf dem sich auch den noch auf dieser Erde Pilgernden bereits der Himmel öffnet und die *Ecclesia triumphans* sich zu uns herabsenkt. In dieser mystischen Union spiegelt sich gleichzeitig das Bild der im Laufe der Zeitlichkeit sich vollziehenden göttlichen Einwirkung und Heilsführung, die ja die Voraussetzung jener Vereinigung bildet. So öffnen sich hier Perspectiven von unübersehbarer Weite in die erhabensten Geheimnisse der göttlichen Heilsgeschichte.

Es wäre seltsam, wäre die christliche Kunst an diesem geheimnissvollsten aller Themata ganz vorübergegangen. Das ist in der That nicht der Fall. Die griechische Malerei behandelte häufig diesen Gegenstand, z. B. in dem grossen Gemälde des Athosklosters Chilindari, in der Kuppel von Vatopädi, welche Werke Didron beschrieben hat. In der lateinischen Kunst wird dieses Sujet weit seltener behandelt, aber es fehlt auch da nicht: ich verweise auf einen Cyklus statuarischer Bilder an den Strebepfeilern der Reimser Kathedrale [1]. Auch die Communion der Apostel durch Christus auf der Kaiserdalmatik zu Rom gehört diesem Vorstellungskreis an. Im Gebiete der griechisch-russischen Kirche blieb der Gegenstand bis in die neuere Zeit hinein beliebt, wie die von Pokrowski vorgelegten Beispiele zeigen [2]. Im Abendland treffen wir ihn in der einfachsten Reducirung in Fra Bartolommeo's Salvator Mundi in der Pitti-Galerie zu Florenz, worauf auch Schneider schon hingewiesen [3]. Der verklärte Heiland steht hier über einem die Weltkugel bekrönenden Kelch mit Patene, umgeben von den vier Evangelisten. In voller Entwicklung aber liegt das Motiv im Genter Altarwerk vor, wie in einem damit verwandten angeblichen Werk der Gebrüder van Eyck, dem ‚Lebensbrunnen' im Prado-Museum zu Madrid [4]. Und noch ein drittes Bild kann ich hier nennen, das denselben Ideengehalt fast in denselben Formen zum Ausdruck bringt; es ist der ‚Lebensbrunnen' von Horembault in der Beguinenkirche zu Gent (1596) [5]. Ein auch nur flüchtiger Vergleich dieser verschiedenen Darstellungen mit der Disputa zeigt, dass hier wie dort derselbe Grundgedanke verherrlicht wird; im wesentlichen sind auch überall dieselben Elemente in die Composition eingestellt. Das letzte der genannten Beispiele bringt zuoberst in einem Engelchor, inmitten der Apostel, die Trinität; von Christus ergiesst sich ein siebenfacher Gnadenstrom in die Brunnenschale, aus der die Schaaren der Heiligen und alttestamentlichen Gerechten in der zweiten Zone das ewige Leben trinken; in weiteren Strahlen ergiesst sich der Lebensbrunnen auf die Vertreter der *Ecclesia militans* in der dritten Zone, während die renitenten Glieder, wie im Madrider Bild, davon ausgeschlossen sind. Was die damalige Zeit aber in dem Bilde sah, besagt

[1] Didron Malerbuch vom Berge Athos, deutsche Ausg. S. 24. 233 ff.; franz. Ausg. xxxvi u. 229 ff. Annales archéol. V 154; XXII 39 ss. Vgl. ebd. X 1 ss. — Cerf (Hist. et descript. de N.-D. de Reims II [Reims 1861] 190) hat diese Scenen in Reims nicht zu erklären gewusst. — Vgl. auch Dobbert im Repert. f. Kunstwiss. XV 523.

[2] A. Pokrowski Wandgemälde in den griechisch-russ. Kirchen (Moskau 1890; russ.) Taf. XII u. XVIII.

[3] Knapp Fra Bartolommeo Abb. 77. — Vgl. Schneider im ‚Katholik' 1896 I 38.

[4] Vgl. Waagen Handb. der Gesch. der Malerei I 72. — Passavant Christl. Kunst in Spanien (Lpz. 1853) S. 126. — Kunstbl. 1853, S. 216 ff. — Voll Die altniederländ. Malerei von Jan van Eyck bis Memling (Lpz. 1906) S. 273 ff. — Abb. bei Kämmerer Hub. u. Jan van Eyck (Lpz. 1898) S. 39.

[5] Abb. in Revue de l'art chrét. 1902, p. 260.

die holländische Unterschrift: ‚eine katholische und apostolische Kirche, Gemeinschaft der Heiligen‘. Bei aller ideellen und formellen Uebereinstimmung der italienischen mit den niederländischen Darstellungen lässt sich aber doch ein Unterschied nicht leicht übersehen: bei Raffael steht die doctrinäre Seite des Gedankens im Vordergrund, bei den Niederländern die mehr mystische, an die Empfindung appellirende, die Schönheiten und Süssigkeiten der Gottvereinigung betonende. Dort spricht die dogmatische Speculation, hier die Stimmung der Mystik.

Selbst in neuerer Zeit ist der Gegenstand für die grosse Fensterrose einer französischen Kathedrale behandelt worden, und Didron hat sicher mit Recht auf den Zusammenhang solcher Fensterrosen mit Dante's Rose Par. XXI 1 ff. hingewiesen [1]:

> So zeigte denn in einer weissen Rose
> Gestalt sich mir die heil'ge Streiterschaar,
> Die Christus durch sein Blut zur Braut sich machte.

Man nannte diese Darstellungen die heilige oder göttliche Liturgie *(ἡ θεία λειτουργία)*, Mystagogie, auch die himmlische Messe *(missa divina)* [2]: und ich denke, das wäre auch die richtige Bezeichnung für unser Bild, welches durch die Benennung ‚Disputa‘ doch höchstens in seiner untern Partie getroffen wird. Den innigen Zusammenhang dieser Vorstellungen mit den Weltgerichtsbildern, denen Raffael die obere Partie der Disputa entlehnt hat, bezeugen ältere Bilder, wo die Altarmensa mit den Leidenswerkzeugen, dem Missale u. s. f. vor den zwischen Maria und Johannes thronenden Rex gloriae gestellt ist; ich führe dafür ein byzantinisches Gemälde des Museo Cristiano im Vatican und ein byzantinisirendes Temperabild auf einem Corridor von S. Luigi dei Francesi in Rom an.

Michelangelo hat bekanntlich Giulio in seinem Grabdenkmal unter der Gestalt des Moses verherrlicht. ‚Wenn der Geist Giulio's‘, meint dazu H. Grimm [3], ‚jemals die irdischen Dinge wieder berührte, ihm würde nicht scheinen, als sei seinem Gedächtnisse damit zu wenig gethan.‘ Nein, wie Moses der Führer des auserwählten Volkes, so erscheint an der Schwelle der Neuzeit Julius II als ein geistiger Führer desselben: nicht in Allem, gewiss; aber sicher in dem, was er über Werth und Zusammenhang der geistigen Mächte und die Ideale menschlichen Strebens durch Raffaels Pinsel seinen Zeitgenossen vortrug. Der beste Kopf, den das 1512 eröffnete Lateranconcil in sich schloss, verkündigte in seiner im Auftrage des Papstes gehaltenen Eröffnungsrede den alten Spruch: *ἁπλοῦς ὁ μῦθος τῆς ἀληθείας ἔφυ — simplex sermo veritatis.* Solch ein Reich geistiger Einheit predigte Giulio hier durch seinen ersten Maler; auch eine Predigt in der Wüste, denn sie verhallte ungehört in dem Getöse des bald ausbrechenden Kampfes der Geister.

Hart stossen sich oft im Raume die Gegensätze. Während Raffael die Stanzen ausmalte, besuchten die beiden mächtigsten Geister der damaligen literarischen Welt die Hauptstadt der Christenheit. Keiner von ihnen hat diese ewig gültigen Schöpfungen der Kunst gekannt oder beachtet. Von Martin Luther, der im Herbste 1511 nach Rom kam, kann das kaum befremden. Sein Geist war nicht auf diese Dinge gerichtet, er hatte kein Verständniss für all das, was die Renaissance erstrebte und worin sie lebte und leibte. Er blieb auch, mit Ordensgeschäften beladen, nur wenige Wochen in Italien.

---

[1] Didron Annal. archéol. X 11.

[2] Vgl. oben I 581.

[3] H. Grimm Leben Michelangelo's II [6] (1898) 359.

Auffallender ist das Stillschweigen des Erasmus. Der Fürst der modernen Kritik weilte im Winter und Frühling 1509 dreimal in Rom, wo er mit den Führern des damaligen Humanismus Freundschaft schloss. Er sah Beroaldo den Jüngern, Giulio Camillo, Spherula, Pietro Marso, Colocci, Aegidius von Viterbo; er fand Scipione Carteromachos wieder, der Julius' II Neffen, dem Cardinal Galeotti Franciotto della Rovere, attachirt war. Giovanni de' Medici gewann ihn hier lieb, der mächtige Cardinal von S. Giorgio in Velabro, Raffaello Riario, ein anderer Neffe Giulio's, empfing ihn gern in dem von Bramante gebauten Palast der Cancelleria. Raffaels Freund Inghirami, derselbe, dessen schönes Porträt uns der Künstler bewahrt hat — damals Bibliothekar des Vaticans und der vollendetste Typus eines Prälaten der Renaissance, zubenannt il Fedro, weil er in Seneca's ‚Hippolyt' einst vor Riario die Rolle des Phaedrus gespielt —, führte Erasmus in den Vatican ein, und es ist kaum zu glauben, dass er ihn nicht mit Raffael zusammengebracht habe [1]. Hat das Auge des grössten aller Humanisten auf den Gemälden der Stanza della Segnatura schon geruht? Wir wissen es nicht: Nichts wäre interessanter, als sein Urteil über die Bilder zu besitzen. Man fragt sich unwillkürlich: wie anders hätte sich die Geschichte der Kirche und diejenige Deutschlands gestaltet, welche Kämpfe und Krisen wären uns erspart geblieben, wenn Erasmus und Luther, wenn der Führer der seither das Interesse am Dogma mehr und mehr verlierenden Kritik und der künftige Führer der deutschen Reformation hier in dieser Stanza della Segnatura jene Verständigung mit Giulio gefunden hätten, zu der Raffael in unvergleichlicher Anmuth alle Welt durch seine vier Wandgemälde einlud — sollte man nicht sagen dürfen, auch heute noch einladet?

Während die zwei grossen Meister unter einem und demselben Dache, und doch einander so fremd und unnahbar, die erhabensten Visionen von allem flüchtigen, eitlen Spiel dieser Welt so abgewandten Ewigkeitsgedanken in künstlerische Form kleideten, hatten sich draussen die bedeutsamsten Vorgänge abgespielt. Ihr gewaltiger Auftraggeber, der in seinem Palaste das unverrückbare Jenseitsziel der Menschheit verherrlichen liess, hatte mächtig ins Rad der Zeit gegriffen. Und das politische Spiel dieses gefürchteten Herrn hatte Venedig in erster Linie zu verspüren bekommen; der ländergierigen Republik den dem Kirchenstaate zustehenden Gebietsantheil abzunehmen, war nach den Erfolgen von Perugia und Bologna Giulio's erstes Ziel. Der nächste politische Plan aber richtete sich gegen Frankreich. *Fuori i barbari!* war die Losung, die Ludwigs Schaaren galt, womit der weitblickende Papst die Tendenzen des 19. Jahrhunderts nach der *Italia Unita* anticipirte. Die Ereignisse überstürzten sich förmlich in diesen wenigen Jahren. Die Liga von Cambrai und ihr entscheidender Schlag gegen Venedig bei Agnadello, das Kriegslager des nahezu siebzigjährigen Papstes in Bologna und die dort drohende Gefangenschaft; der Winterfeldzug gegen Mirandula; der Verlust Bologna's; die Zerstörung der päpstlichen Statue; die furchtbare Niederlage bei Ravenna; der Zusammentritt eines schismatischen, von Ludwig XII und einer Anzahl Cardinälen geförderten Concils in Pisa: das Alles stellte in den drei Jahren von 1509 bis 1512 die Existenz Giulio's wiederholt ernstlich in Frage. Aber auch zu keiner andern Zeit ist seine unbeugsame Natur grösser und mehr mit dem Anrecht auf die bekannte Bezeichnung *terribile* zum Vorschein gekommen als in dieser.

[1] Vgl. Nolhac Erasme en Italie (Par. 1888) p. 68 ss.

Hatte man nicht nur seinen Plan, den Kirchenstaat in seiner ganzen Ausdehnung wieder herzustellen, durchkreuzen, sondern seine weltliche Herrschaft überhaupt zertrümmern wollen, so konnte von ihm 1512 geschrieben werden: *‚Iulius pontifex liberatae a Gallis Italiae nomen praetulit.'* Liess noch im gleichen Jahre Ludwig XII eine Münze mit der Inschrift prägen: *‚Perdam Babylonis nomen'*, so antwortete der Gegner alsbald mit einer andern, auf der er hoch zu Ross, mit einer Peitsche die Barbaren vor sich hertreibend und das Wappen Frankreichs zertretend, dargestellt wurde [1]. Hatte Ludwig und sein Anhang im Cardinalcollegium sogar Hand anzulegen versucht an seine hohepriesterliche Stellung, so setzte er diesem Afterconcil ohne Verzug die Lateransynode entgegen. *Maestro del giuoco del mondo* war Giulio in allen Lagen. Und etwas von dem Frohgefühl, das in diesem Worte liegt, spricht uns aus den Fresken der zweiten Stanze an. Man hat sie nicht mit Unrecht als Geschichtsbilder von eminenter Bedeutung mit der verhängnissvollen, aber doch zu allem Ende erfolgreichen Lage des Papstthums in diesen Jahren in Beziehung gesetzt. Nur hat man allermeist den Fehler begangen, in dieser rein episodenhaften Beziehung die Bedeutung der Bilder erschöpft zu sehen. Und doch lässt sich nicht verkennen, dass von vornherein für die ‚oberen Gemächer' von Julius II ein einheitlicher Plan vorgesehen war, dessen Richtung sich auch heute noch nach allen durch den Wechsel im Pontificat hauptsächlich bedingten Abänderungen und trotz dem starken Einbruch von zeitgeschichtlichen Anspielungen wahrnehmen lässt.

Heliodor-Stanze.

Man ist über den Zeitpunkt, da Raffael die zweite Stanze, dell' Eliodoro, in Angriff nahm, nicht ganz im klaren. Gewöhnlich sieht man den Auftrag dazu als einen Act der Anerkennung für die Probeleistungen in der Camera della Segnatura an. Es kann aber keinem Zweifel mehr unterliegen, dass Raffael schon an den Entwürfen für den Heliodor-Saal arbeitete, da er noch im ersten Saal beschäftigt war. Steinmann glaubte aus dem Umstand, dass Julius in dem ersten Entwurf (Louvre) für die Wand, an der heute die Messe von Bolsena zu sehen ist, noch bartlos dargestellt ist, während die spätere, andersartige Ausführung ihm einen Bart gab, endgültige Schlüsse für die Datirung ziehen zu können, indem er die bartlose Darstellung vor die Abreise des Papstes ins Kriegslager nach Bologna (17. August 1510) setzte, die bärtige nach der Belagerung von Mirandula (1510), wo Julius sich den Bart wachsen liess, verlegte [2]. Völlig überzeugend ist diese Datirung nicht, wie es auch nicht recht klar ist, weshalb Raffael schon mehr denn ein Jahr vor der Vollendung der Arbeiten in der Segnatura-Stanze die Entwürfe für das nächste Zimmer fertiggestellt haben sollte. Dagegen kann man mit Steinmann ruhig annehmen, dass die unter der Messe von Bolsena angebrachte Jahreszahl 1512 sich nicht auf den Beginn, sondern auf die Fertigstellung eines Theiles der Arbeit bezieht; den Anfang hat man wol noch ins Jahr 1511, unmittelbar nach der Vollendung der Segnatura-Fresken, zu setzen [3]. Den Endtermin geben die zwei Inschriften in der Fensternische unter der Befreiung Petri mit 1514 an.

Vor Raffaels Einzug in die Heliodor-Stanze war sie mit Darstellungen von Piero della Francesca geschmückt. Vor der Vernichtung liess sie der rücksichtsvolle Künstler copiren; man vermuthet sogar, dass Raffael durch sie

---

[1] Vgl. Hennin Les monuments de l'hist. de France VIII 353 u. Müntz Raphaël p. 374.

[2] Steinmann Chiaroscuri in den Stanzen Raffaels (Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. X [1899] 172).

[3] So auch schon Klaczko Jules II p. 391.

die Anregung zu der meisterhaften Lichtbehandlung in der Scene der Befreiung Petri empfangen habe [1]. Während man früher eine sehr weitgehende Mitarbeit von Schülern annahm [2], reducirt sich dieselbe nach der heute fast allgemein getheilten überzeugenden Ansicht Dollmayrs [3] auf ein Minimum. Die Frage ist dadurch wesentlich geklärt worden, dass die Deckenbilder, in denen schon Crowe und Cavalcaselle die Hand Peruzzi's erkennen wollten, durch Wickhoff und mit zwingender Begründung durch Dollmayr in ihrer Gesammtheit als Werk Peruzzi's angesprochen wurden [4], wogegen Frizzoni und Klaczko noch immer an der frühern Anschauung festhalten [5].

Unverkennbar ist der künstlerische Fortschritt gegenüber der ersten Stanze. Wölfflin nennt die Heliodor-Stanze ‚den Raum der Geschichten', den ‚Saal des neuen grossen malerischen Stils'. Die Composition wird durchgehends monumentaler, einfacher, die Figuren grösser und plastischer, die Haltung und Bewegung ausdrucksvoller und dramatischer. Gegenüber dem mehr lyrischen Stil der Segnatura-Fresken haben wir hier den dramatisch belebten. ‚Als Decoration wird die erste Stanze immer höher stehen, im Heliodor-Zimmer aber hat Raffael die Muster monumentaler Erzählung für alle Zeiten geliefert.' [6] Der Zustand, in dem sich die Bilder befinden, ist freilich wie der der Segnatura-Fresken beklagenswerth. Rauch und Hitze vom Lagerfeuer, das die Söldnerschaaren des Herzogs von Bourbon hier entfachten, haben im Stuck bedenkliche Risse und Trübungen des Colorits erzeugt; darauf folgende Restaurationen und Ausbesserungen haben vielleicht noch schwerer die Meisterwerke geschädigt, deren Schönheit aber immer noch aus den erloschenen Farben herausstrahlt.

Peruzzi's Deckenbilder [7] nehmen die vier durch Diagonalrippen abgetheilten, aussen mit einem Saum umgrenzten, nach dem Centrum auf ein Medaillon mit Eichenlaubkranz und dem päpstlichen Wappen stossenden Segmente ein. Man hat längst darauf hingewiesen, dass durch die leichte, schlichte Art der Behandlung wie auch durch die reichliche Vergoldung und die in den Rippen und Säumen dargestellten Nägel die Illusion von aufgespannten Arazzi erweckt werden soll [8]. Die Sujets sind durchweg dem Pentateuch entnommen; es sind die Scenen, da Gott dem in anbetender Haltung vor ihm knieenden Noe befiehlt, in die Arche zu gehen; da er dem schlafenden Jakob an der Spitze der Himmelsleiter und dem Moses im brennenden Dornbusch erscheint; und die durch den Engel unterbrochene Opferung Isaaks. Wie man auf den ersten Blick sieht, verknüpft ein einheitlicher Gedanke alle vier Motive: es ist die Idee der wunderbaren, durch Gottes Eingreifen bewirkten Errettung aus höchster Noth und der Berufung zu einer neuen Heilsordnung, wie auch die vier Patriarchen vier verschiedene Heilsperioden der Menschheit besonders charakterisiren. Ihre allegorisch-symbolische Bedeutung ist aus der ältesten christlichen Litteratur und Kunst bekannt. Hier aber sind sie nicht als beliebig aus der grossen Zahl ausgewählte Rettungsbilder angebracht, für das

[1] Burckhardt Cicerone III⁷ 649 ff.

[2] Vgl. Crowe u. Cavalcaselle, deutsche Ausg. II 124.

[3] Dollmayr Raffaels Werkstätte (1895) S. 12.

[4] Dollmayr in d. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. I (1890) 292 ff. und Raffaels Werkstätte S. 244 ff.

[5] Frizzoni Arte ital. del Rinascimento (Milano 1891) p. 197 u. Klaczko Jules II p. 395.

[6] Wölfflin Die klass. Kunst S. 98.

[7] Vgl. L. Gruner Raffaels Deckengemälde der Stanza dell' Eliodoro. Dresden 1875. — Dollmayr a. a. O. — Steinmann Sixtinische Kapelle II 116 ff.

[8] Klaczko Jules II p. 394.

man sie durchweg ansieht, sondern der Accent ist ganz ersichtlich auf die mit der Rettung verbundene göttliche Berufung zu einer neuen heilsgeschichtlichen Stellung als Stammväter, Führer und Lenker ihres Volkes, und zwar als einzige und ausschliessliche Führer, gelegt. In dieser ihrer Bedeutung erschienen die vier Patriarchen in der Auffassung des ganzen Mittelalters bis herauf in die Neuzeit als allgemein verständliche Typen von Führern und Häuptern der christlichen Gesellschaft [1]. Man hat meines Erachtens in den bisherigen Erklärungen diese Bedeutung zu wenig scharf erfasst und infolgedessen die richtige Verbindung mit den Wandbildern darunter nicht zu finden vermocht. In ihnen eine Verkörperung ‚des unerschütterlichen Glaubens des Papstes an den sichern Triumph seiner heiligen Sache' zu sehen, heisst völlig willkürliche Vorstellungen hier ein- und unterschieben. Als Vorbilder des auch im verhängnissvollsten Augenblick der göttlichen Hülfe theilhaftigen Hauptes der Kirche gefasst, sind die vier alttestamentlichen Patriarchen an dieser Stätte und in diesem Augenblick, vor Allem aber auch oberhalb der andern Wanddarstellungen völlig am Platze.

Von den letzteren ist die Messe von Bolsena (Fig. 173) von Raffael zuerst gemalt worden. Steinmann und vorher schon Fischel haben es unzweifelhaft gemacht, dass an dieser Fensterwand ursprünglich ein anderes Sujet vorgesehen war, das uns noch in der von einem Raffael-Schüler herrührenden Zeichnung im Louvre erhalten ist [2]. Es ist der im 8. Capitel der Apokalypse geschilderte Vorgang, da nach der Oeffnung des letzten Siegels am geheimnissvollen Buch ein Engel die Feuerschale des göttlichen Zornes über die Erde giesst und der Ewige die sieben Posaunen an die Engel vertheilt. Rechts unten ist der beim Schreiben vor Schreck ob der Vision zusammengesunkene Seher angebracht, links bartlos der Rovere-Papst an seinem Betstuhl, wie später in der Messe von Bolsena. Diese letztere Darstellung schildert den Moment (1263), da, nach der Legende, ein von Zweifeln an der Wirklichkeit der Transubstantiation geplagter deutscher Geistlicher plötzlich bei der Consecration gewahr wird, wie der Hostie Blut entfliesst und das Corporale roth färbt [3]. Der Altar ist über dem Scheitel der Fensterwölbung angebracht, und die beiden Flächen neben dem Fenster sind geschickt als aufwärts führende Treppen behandelt, auf deren rechtem Flügel zu unterst Schweizer knieen, denen der Papst in diesen bedrängten Jahren soviel zu verdanken hatte [4]. Schon Vasari lobt den so verschiedenartig gezeigten Eindruck, den die Wahrnehmung des Wunders hervorrief. ‚An der Haltung der Hände des Priesters ist das Zittern fast erkenntlich. Raffael umgab ihn mit vielen verschiedenartigen Figuren: einige dienen bei der Messe, andere knieen auf einer zu ihm emporführenden Treppe, und entsetzt vom unerwarteten Ereignisse, bieten sie sich in den schönsten Körperstellungen in verschiedener Weise dar, wobei in vielen der Wille zum Ausdruck gebracht ist, sich zur

[1] In der Retractationsbulle, durch die Pius II seine früheren primatfeindlichen Ansichten widerruft, stützt er sich auch auf eine Stelle des hl. Bernhard aus dessen an Eugen III gerichteten Werke ‚De consideratione': ‚Tu princeps episcoporum... tu primatu Abel, gubernatu Noe, patriarchatu Abraham, ordine Melchisedech, dignitate Aaron, auctoritate Moyses' (Magnum Bullar. Roman. I [Luxemb. 1727] 379). Auch in der Bulle ‚Unam sanctam' erscheint Noe als Vorbild des Statthalters Christi.

[2] Fischel Raffaels Zeichnungen S. 75. — Steinmann Chiaroscuri S. 173.

[3] Vgl. das Nähere bei Pastor Gesch. d. Päpste III 861 ff.

[4] Ueber das älteste Costüm dieser Palastgarde vgl. Klaczko p. 274.

Busse zu kehren, und zwar bei den Männern sowol als bei den Frauen; unter diesen eine, die am Fusse der Treppe auf dem Boden sitzt, mit einem kleinen Kind auf dem Arme, wie sie, einer andern zuhörend, welche ihr, wie es scheint,

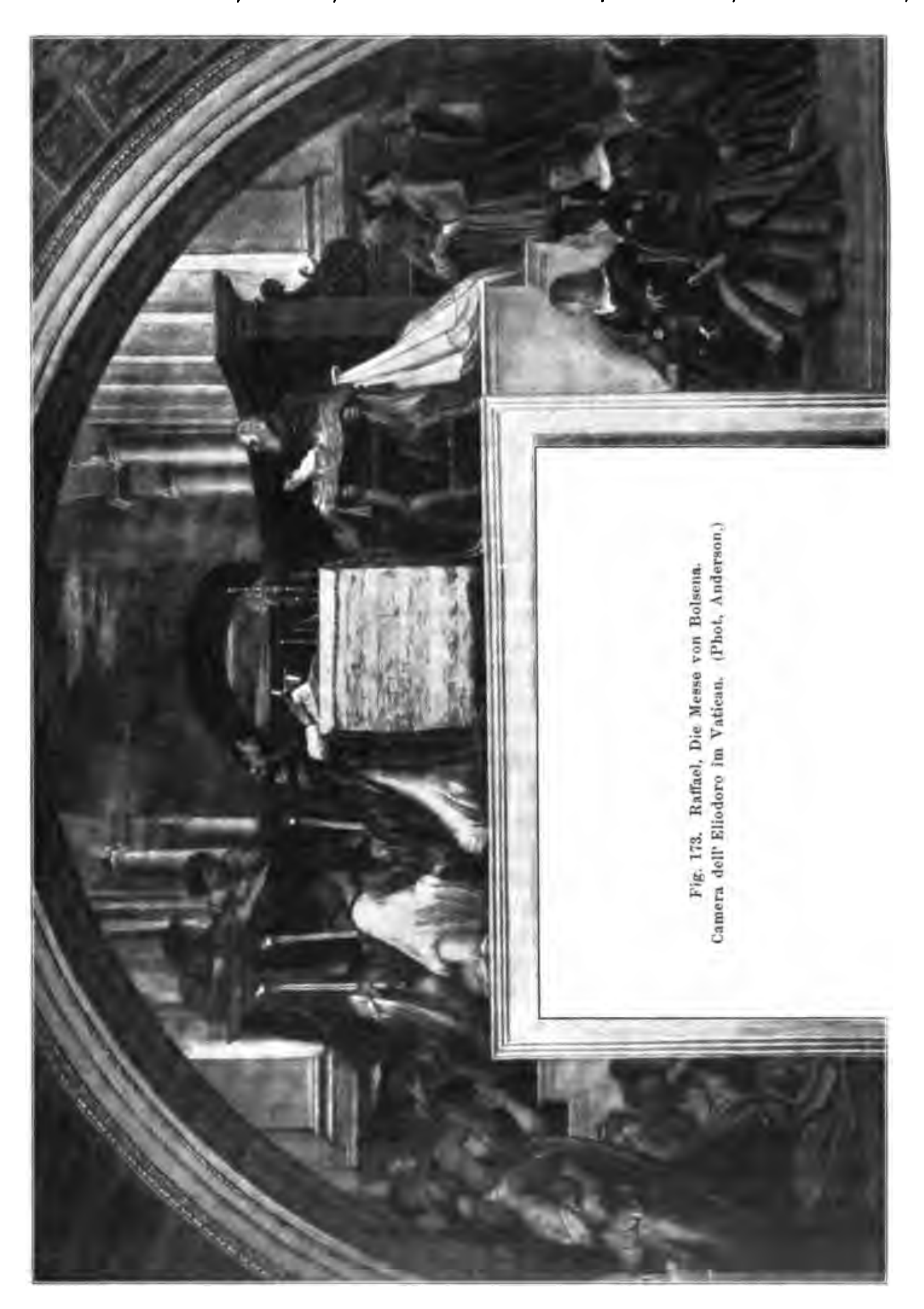


Fig. 173. Raffael, Die Messe von Bolsena.
Camera dell' Eliodoro im Vatican. (Phot. Anderson.)

mittheilt, was mit dem Priester eben geschehen ist, in wunderbarer Körperwendung und in besonders frauenhafter Anmuth und lebendiger Bewegung der Erzählung lauscht. Auf der andern Seite malte er Papst Giulio, etwas höchst

Wunderbares, wo er den Cardinal di San Giorgio und unendliche sonst porträtirt hat.'[1] In der That beruht die Hauptwirkung des Bildes in der wundervollen Abstufung der Empfindungen bei den Zuschauern; nur das ehern ernste Gesicht des Giulio verräth keinerlei Bewegung und Antheilnahme an dem Vorgang; unverwandt richtet sich das durchdringende Auge geradeaus nach dem Altar.

Das zweite Fresco an der einen Breitwand schildert die durch übernatürliche Kraft vollzogene Vertreibung des Tempelräubers Heliodor (Fig. 174), ziemlich genau nach dem Texte der Heiligen Schrift (2 Macc. c. 3). Der ganze Vorgang ist auch hier auf drei Gruppen vertheilt. Die Mitte und der Vordergrund des weithalligen Renaissancetempels sind frei geblieben. Die Rachehand, die soeben hier niederfuhr, hat sich Bahn gebrochen und entsetzt die Schaaren zurückschrecken lassen. Drüben in der linken Ecke peitschen und treiben die drei Strafengel, voran auf wild sich aufbäumendem Pferd ein stolzer Michaeltyp, die Tempelschänder in wildem Knäuel vor sich her. Heliodor liegt schon unter den Hufen des Pferdes zu Boden auf den geraubten Schätzen. Das Entsetzen über die plötzliche Katastrophe spiegelt sich in hundert und hundert verschiedenen Brechungen auf den Gesichtern der gegenüber zusammengedrängten Frauen- und Kinderschaar ab, die ,gleich dem antiken Chor die Stimmung der Menge vertritt'[2] und für die Kunst der folgenden Jahrhunderte stereotypes Vorbild wird. Mitten unter dieser bewegten Schaar hält in monumentaler Ruhe, an der sich ohnmächtig die Wellen der Leidenschaften und flüchtigen Stimmungen brechen, der Rovere-Papst, auf der Sedia gestatoria getragen von mehreren Palafrenieri, unter denen man den vordersten bald als Giulio Romano, bald als Peruzzi, bald als Marc Anton angesprochen hat, während der hinter ihm gehende durch die Beischrift als ,Io. Petro de Foliariis Cremonens.' gekennzeichnet ist. Ganz im Hintergrunde der Halle, im unsichern Dämmerschein des Tempels, fleht der Hohepriester mit seiner Umgebung die Hülfe Gottes an; zu ihnen ist die Kunde von dem göttlichen Eingreifen noch nicht gedrungen, und doch gibt sich in seiner inbrünstigen Haltung etwas von der Siegeszuversicht zu erkennen, die in den Worten liegt: ,Er selbst, der im Himmel wohnt, ist Wächter und Beschützer der heiligen Stätte, und die in böser Absicht kommen, schlägt und tödtet er' (2 Macc. 3, 39).

Die gegenüberliegende Wand trägt die Darstellung des Rückzugs der Hunnen unter Leo dem Grossen. Das Bild ist nicht mehr unter Julius II vollendet worden, und deutlich hat der Wechsel im Pontificat auch die Ausführung beeinflusst. Zwar ist von den zwei Zeichnungen, in denen man erste Entwürfe zu sehen hat, die Oxforder einer spätern Zeit zuzuweisen, als eine nicht ganz genaue Copie der Ausführung[3], und die Pariser als eine Schülercopie nach einer verlorenen Originalskizze anzusehen, die letztere gibt uns aber doch schätzbare Anhaltspunkte für die ursprünglich gedachte Composition. Der Papst, der dem Hunnenkönig entgegenzieht, trägt hier noch die Züge Julius' II; er wird in einem feierlichen kirchlichen Zug auf der Sänfte getragen, wie bei der Vertreibung Heliodors, und redet auf Attila ein. Das Alles hat in der Ausführung einer viel dramatischeren Anordnung und Fassung weichen müssen, wenn auch dabei die viel erfreulichere Gestalt Julius' II derjenigen des Mediceers

---

[1] Vasari-Milanesi IV 343 und Grimm Leben Raffaels[2] S. 143.

[2] Klaczko p. 403.

[3] Siehe Springer Raffael und Michelangelo I 275 und Dollmayr Raffaels Werkstätte S. 242 gegen Müntz Raphaël p. 377.

geopfert worden ist. Der Papst und sein Gefolge erscheinen jetzt zu Ross, er auf seinem in der Schlacht bei Ravenna gerittenen Schimmel; die erhobene Rechte hat die zwei Rachegeister, Petrus und Paulus, beschworen, die über ihm mit Schwertern in der Rechten auf die Hunnenschaar herniedersausen und dort das wildeste Durcheinander hervorrufen, obgleich Mensch und Thier die unsichtbare Macht nur erst wittern und nur Attila mit dem ganzen Ausdruck schaudernden Entsetzens die Vision gewahrt und vor ihr zurückbebt. Wie ein Sturmwind fährt's in die flatternden Banner und in die sich sträubenden Bäume; schwere Wetterwolken lagern rechts hinten über dem von Feindesfeuer lodernden Monte Mario. In den drohend dahinfahrenden Apostelgestalten und in der meisterhaft entwickelten Panik unter den Hunnen ist der denkbar schärfste Gegensatz zur ruhigen, fast caeremoniösen Gruppe auf der rechten Seite geschaffen. Schon Vasari machte auf die schönen, lebensvollen Formen der Pferde und auf die antike, zum Theil den Vorbildern auf der Trajanssäule entnommene Costümirung (Schuppenpanzer) der Hunnen aufmerksam. Sehr umstritten ist gleich bei diesem Fresco die Autorschaft. Während Wölfflin, der aber zu wenig die schweren Schädigungen und Retouchen aus späterer Zeit [1] zu berücksichtigen scheint, das Bild wegen bedenklicher Compositionsmängel, widriger Dissonanzen in der Linienführung und zahlreicher Unklarheiten in der Zeichnung, auch wegen eines durchaus unraffaelischen Tones nur sehr bedingt als Schöpfung des Meisters gelten lässt [2], steht für Dollmayr die Autorschaft Raffaels an dem ganzen Werke fest, bis auf den welligen Landschaftshintergrund mit dem Bilde des Colosseums, Aquaeductes und anderer antiker Ruinen, den er ohne Zögern dem Giovanni Francesco Penni zuschreibt [3].

Auf der vierten Wand, gegenüber der Messe von Bolsena, wurde die Befreiung des hl. Petrus aus dem Kerker dargestellt. Das hoch hinaufragende Fenster nöthigte auch hier zu einer ähnlichen Lösung wie bei dem Gegenüber, nur dass hier statt der Einheitlichkeit des Vorganges drei aufeinander folgende Scenen auf dem dreifach getheilten Raum untergebracht sind. Den Mittel- und Scheitelpunkt der Composition nimmt der Kerker ein, ein einfaches Gewölbe, nach vorn durch ein Gitter abgeschlossen, hinter dem zwei im Stehen eingeschlafene Soldaten Wache halten sollen; zu dem am Boden kauernden, gleichfalls schlafenden Gefangenen schwebt in blendendem, selbst sein rothes Gewand überstrahlendem Lichtglanz ein Engel heran, um ihn aus dem schweren Schlaf zu rütteln und die Hand- und Fussketten zu lösen. Auf der linken Seite neben dem Kerker sind wir einen Moment weiter: der Engel, immer noch dieselbe strahlende Lichtgestalt, führt den Befreiten, den die himmlische Erscheinung und das plötzliche Erwachen aus tiefem Schlafe noch kaum seiner Situation haben bewusst werden lassen, die Treppe hinunter; im nächsten Augenblick werden sie über die wie eine Barriere an den Treppenstufen gelagerten Wächter geschritten sein. Schon aber ist einer derselben vor dem Gefängniss der Flucht gewahr geworden. Auf der entgegengesetzten Treppe eilt er aufwärts und weckt mit lautem Lärm seine nur mühsam erwachenden Gefährten. Das halb hinter zerrissenen Wolken vorleuchtende Mondlicht und der Glanz seiner Fackel bringen hier die eigenartigsten Wirkungen hervor. Vasari bereits hat sich hierüber in Worten höchster Bewunderung

[1] Vgl. Crowe und Cavalcaselle Raffael II 159.

[2] Wölfflin Die klass. Kunst S. 104.

[3] Dollmayr a. a. O. S. 246.

geäussert: ‚Hier treten auf den Waffen die Schatten, die Schlaglichter, die Reflexe, die dämmerigen, heissen, in gedämpftem Schatten sich verlierenden Lichter in einer Weise hervor, dass Raffael als Lehrmeister der Andern dasteht. Und weil dieses Gemälde die Nacht wahrhaftiger darstellt, als dies der Malerei jemals sonst gelungen ist, wird es für sein göttlichstes und von Allen für das kostbarste gehalten.‘ [1] Die einfache Schlichtheit, mit der die dramatisch doch hoch gesteigerten Vorgänge geschildert sind, die feine Discretion, mit der er im Gegensatz zu so vielen späteren Behandlungen des gleichen Motivs das Uebernatürliche und dessen Alles bezwingende Wirkung betonte, nicht zum wenigsten die grandiose Meisterschaft, mit der hier die verschiedensten Lichteffecte dargestellt sind, machen das Bild mehr als jedes andere geeignet, ‚den Zögernden der Bewunderung Raffaels zuzuführen‘ [2]. Es wurde schon oben gesagt, dass die zweite Stanze einen ausgesprochen malerischen Stil offenbare; in jeder ihrer Darstellungen können wir dieses neue, in der Segnatura-Kammer nur erst spät und zaghaft aufkommende Element schon voll ausgebildet wahrnehmen, in höchster Vollendung aber in der Befreiung Petri. Man hat sich diesen Fortschritt verschieden zu erklären gesucht; sicher ist wol das Eine, dass das venezianische Colorit, das uns in so hohem Masse im Heliodor-Saal auffällt, dem Einflusse des 1511 in die Villa Chigi berufenen Sebastiano del Piombo zu verdanken ist. Dabei bleibt es völlig belanglos, in welcher Art diese Beeinflussung vor sich gegangen ist [3]. Klaczko, der die Einwirkung Sebastiano's möglichst einschränken möchte, denkt auch an eine von Sodoma, Lorenzo Lotto und Giovanni da Udine erfolgte.

Bevor wir der Frage nach der Bedeutung des Bildercyklus in der zweiten Stanze näher treten, müssen wir zuerst über eine andere, erst neuerdings aufgeworfene klar werden: ob wir heute den ursprünglichen Plan vor uns haben oder ob nicht eine nachträgliche Abänderung desselben vorgenommen wurde. Schon oben wurde eine Skizze mit einer Darstellung der Apokalypse erwähnt, die ursprünglich für die Wand bestimmt war, welche die Messe von Bolsena trägt. Steinmann glaubt nun überhaupt einen apokalyptischen Cyklus als ersten Entwurf für die ganze Stanze annehmen zu können, und er sieht noch Reste von diesem Urthema in den broncefarbigen Darstellungen im obern Theile der Fensternischen. Das eine dieser kleinen, sehr schlecht erhaltenen Bilder ist eine Illustration von Apok. 1, 12—20: Johannes vor Schreck auf dem Boden ausgestreckt, vor ihm auf einem von Leuchtern flankirten Thron des Menschen Sohn, in seiner Rechten die sieben Sterne, aus seinem Munde das zweischneidige Schwert hervorragend. Im Fresco gegenüber ist Cap. 10, 1 ff. dargestellt: der Engel, über dessen Haupt der Regenbogen erscheint und dessen Füsse Feuersäulen gleichen, reicht Johannes das Buch, das er verschlingen soll. Von diesen, nach Steinmann nur Bruchstücke des ursprünglichen Planes darstellenden Chiaroscuri will er einen Schluss auf das anfänglich gestellte Thema thun. ‚Als gnädigster Freund seiner Freunde sollte Gott an der Decke verherrlicht werden, als furchtbarster Feind seiner Feinde musste er an den Wänden in den Bildern aus der Apokalypse erscheinen.‘ Die äussere Veranlassung aber, gerade zur Apokalypse zu greifen, hätte das merkwürdige Buch des Dominicaners Giovanni Nanni (gest. 1502, nicht 1481 [4]), ‚Glossa super Apo-

[1] Vasari-Milanesi IV 344 und Grimm Leben Raffaels [2] S. 145.

[2] Wölfflin a. a. O. S. 102.

[3] Vgl. Grimm a. a. O. S. 376 ff. — Springer a. a. O. I 282. — Klaczko Jules II p. 412.

[4] Vgl. über ihn Hurter Nomencl. lit. II [2] 1136.

calypsim' oder ‚De futuris Christianorum triumphis in turchos et saracenos', gegeben. Eine eigenartige, zeitgeschichtliche Verwerthung des räthselvollen Offenbarungsbuches, unterscheidet Nanni's Schrift vier grosse Epochen der



Fig. 174. Raffael, Die Vertreibung Heliodors. Camera dell' Eliodoro im Vatican. (Phot. Anderson.)

Kirche, die er identificirt mit der Zeit der sieben Siegel (Christenverfolgungen bis Constantin), der Zeit der sieben Posaunen (Haeresien bis zu der Mohammeds), der Zeit der sieben Zornesschalen (die sieben Plagen der Kirche, darunter die

des Mohammedanismus) und schliesslich der Zeit der Verdammung der grossen sarazenischen Hure, womit der Triumph der Kirche gegeben sei. Diese vier Perioden der Kirchengeschichte, und nichts anderes sonst, seien das Sujet gewesen, das Raffael ursprünglich zu behandeln hatte. Die Fensterwand, die heute die Befreiung Petri enthält, hätte die erste Periode, die Zeit der sieben Siegel, zu zeigen gehabt, wie man noch aus den erhaltenen Chiaroscuri der Fensterbucht sehen könne; in der Pariser Zeichnung sei der für die gegenüberliegende Wand bestimmte Entwurf für die zweite Periode, die der sieben Posaunen, erhalten. Zu einem Entwurf für die dritte und vierte Periode sei es infolge der unerwarteten Wendung im Geschicke Julius' II wahrscheinlich überhaupt nicht gekommen; vielmehr hätte der fortdauernde Siegeslauf des Papstes, zu dem schlecht nur die den zwiefachen Kampf des Papstthums widerspiegelnden Schreckensscenen der Apokalypse gepasst hätten, eine Aenderung des Programms zur Folge gehabt. Immerhin liege noch ein letzter Nachklang des ältern Programms in den von Steinmann überhaupt zum erstenmal gewürdigten zwei Chiaroscuri unter der Darstellung der Messe von Bolsena vor: in dem einen bindet der Papst, in vollem Ornat, einem Drachen (Schisma oder Haeresie) das Maul zu; in dem andern überreicht knieend Kaiser Constantin dem thronenden Papst, ganz in Anlehnung an die Constantinische Schenkungsurkunde, das Triregnum [1].

Sehen wir hier von den historischen Beziehungen dieses Erklärungsversuches ab, auf die wir weiter unten noch einzugehen haben, so muss zunächst daran erinnert werden, dass Nanni's Gliederung der Kirchengeschichte nach in der Schrift gegebenen Gesichtspunkten durchaus nicht neu und eigenartig ist; selbst im frühesten Mittelalter wurde dieses Verfahren schon befolgt, wie durch Honorius Augustodunensis [2]. Ganz in der Art Nanni's wurde die Apokalypse dann von Ubertin von Casale zeitgeschichtlich behandelt, der seinerseits hierin wieder ganz auf Joachim von Floris fusst [3]. Eine derartig actuelle Interpretation der Apokalypse war der damaligen wie der vorausgegangenen Zeit recht geläufig. Auch Ubertins Buch war 1485 herausgegeben worden. Nichts berechtigt somit, gerade Nanni als, wenn auch nur indirecten, Inspirator zu nennen. Noch viel weniger glaubhaft will uns die Beziehung erscheinen, die zwischen den vier von dem Viterbeser Dominicaner festgestellten Perioden der Kirchengeschichte und verschiedenen doch mehr episodenhaften Vorgängen im Leben Julius' II hergestellt wird. Will man an einem ursprünglich apokalyptischen Schema als erstem Plan für die zweite Stanze festhalten, dann muss man in der Apokalypse auch das sehen, was die damalige Volksanschauung darin erblickte, das gewaltige Urbild des Kampfes und Sieges der Kirche, in dem man höchstens secundär auch ein Symbol der persönlichen Kämpfe und des Schicksals Einzelner erblicken kann. Man übersehe doch nicht, dass die damalige Zeit noch viel universeller dachte und empfand, und dass sie Motive, die noch ihre festen und bestimmten Werthe hatten und noch nicht zu inhaltslosen Emblemen zusammengeschrumpft waren, noch nicht in einem dem Verhalten der Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts ent-

[1] Steinmann Chiaroscuri in den Stanzen Raffaels (a. a. O. S. 169 ff.). Ders. Sixtinische Kapelle II 119 ff. Danach auch Pastor Geschichte d. Päpste III 857.

[2] Honorius Augustod. In Cant. Cant. 6, 9; 7, 5 (Migne CLXXII 452. 460).

[3] Ubertin von Casale Arbor Vitae crucifixi Iesu (Venet. 1485) lib. V, das auch als besondere Schrift ‚De VII statibus Ecclesiae' herauskam (Vened. 1516). Vgl. zu unserer Frage Knoth Ubertino von Casale (Marb. 1903) S. 34 und Huck Ubertin von Casale (Freib. 1903) S. 30 ff.

sprechenden Sinne darstellte. Es kann nicht dringend genug vor dem Bestreben gewarnt werden, jedes auch noch so unbedeutende zeitgenössische Ereigniss, das oft kaum erst recht geschehen, aus diesen grandiosen, doch mächtig über die Zeitenfluthungen sich erhebenden Schöpfungen herauszulesen; der Künstler wird dadurch zum Journalisten herabgewürdigt, der nicht rasch genug die Zeitläufte buchen kann und dessen Werke mit der Praecision des Börsencurses die Schwankungen der Politik zu registriren hätten.

Einstweilen ist übrigens noch die Frage nach der Echtheit der apokalyptischen Darstellungen zu beantworten. Die Pariser Zeichnung wird allgemein nur einem Raffael-Schüler zugeschrieben, und die Autorschaft Raffaels an den Chiaroscuri, ja selbst auch nur die Gleichzeitigkeit erscheint nach den von Steinmann gegebenen Abbildungen mehr denn zweifelhaft[1]. Wölfflin lehnt beides für die sicherlich derselben Hand zugehörigen Grisaillen in der Segnatura-Stanze ab. Aber auch zugegeben, die Echtheit und Ursprünglichkeit stünde fest, so lässt sich aus den drei Motiven unseres Erachtens durchaus der Schluss nicht ziehen, dass sämmtliche Wandfresken aus der Apokalypse hätten genommen werden sollen. Es hätte dies einen wesentlich andern, in diesem Raume ganz unzulässigen Grundgedanken zur Voraussetzung gehabt, der mit dem an der Decke angeschlagenen Thema nicht mehr in Einklang hätte gebracht werden können. Dagegen fügt sich das Pariser Motiv und das der zwei Grisaillen sehr gut in den eigentlichen Ideengang ein.

Wie hat man aber den zu formuliren? Eine derart eingehende Behandlung wie die Camera della Segnatura hat die zweite Stanze nicht erfahren. Die historisch-politischen Beziehungen, die man früh schon in ihr feststellen wollte, haben das Interesse an den Darstellungen und an ihrem Inhalt merklich abgekühlt, so dass man sich meist mit ästhetischen Würdigungen und rein sachlichen Feststellungen abfand. In der Aufweisung dieser beiden Elemente erschöpft sich denn auch die erste Beschreibung des Cyklus bei Vasari. Der Erste, der darüber hinausging und die politisch-historische Ausdeutung versuchte, ist Bellori[2]. Bei Passavant, der sich eingehender mit der Frage beschäftigte, überwiegt zwar noch das Bestreben, dem Cyklus eine mehr ideelle Bedeutung zuzuschreiben. In den Deckenbildern sieht er ‚Darstellungen der Verheissungen Gottes an die Erzväter, wodurch die Erkenntniss des wahren Gottes und die Traditionen in Bezug auf den Heiland erhalten wurden, anderseits auch solche der Beweisungen des göttlichen Schutzes gegen die Feinde der Kirche‘. Von den Wandbildern kann er nur noch zweien eine ähnliche symbolische Bedeutung zuschreiben: der Züchtigung Heliodors und der Messe von Bolsena, jene die Verherrlichung des göttlichen Schutzes, welcher der Kirche in ihren äusseren Verhältnissen zu theil wird, diese Hinweis auf den göttlichen Beistand innerhalb der Kirche selbst gegen Bezweifler ihrer heiligen Mysterien. Die zwei andern Wandbilder sind nach der Auffassung Passavants rein historisch-politische Allegorien: die Befreiung Petri eine solche der Befreiung des Medici-Cardinals aus der Gefangenschaft nach der Schlacht bei Ravenna, die Vertreibung Attila's eine solche der Säuberung Italiens von

[1] Neuestens weist Steinmann (Sixtin. Kapelle II 120) die Zeichnung wie die ausgeführten Chiaroscuri ganz allein Peruzzi zu, als Werke, die vor dem Beginn der Arbeit Raffaels entstanden zu denken sind. Vergleiche aber S. 124, Anm., wo diese Ansetzung wieder preisgegeben und die Chiaroscuri später als die Bolsener Messe angesetzt werden.

[2] Bellori Descriz. delle imagini dipinte da Raffaello nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano. Roma 1695.

den Franzosen[1]. Näher praecisirte Hettner diese kirchenpolitischen Beziehungen; für ihn sind die Fresken der zweiten wie der folgenden Stanzen nichts anderes als Illustrationen zu den Beschlüssen des Lateranconcils, insbesondere erblickt er in der Messe von Bolsena einen Hinweis auf das in der 8. Sitzung des Concils erledigte Programm: ‚die Verjüngung des kirchlichen Geistes, die herrschende Verkäuflichkeit der geistlichen Stellen, die Ausschreitungen der materialistischen Philosophie'[2]. Zwar hat er für solche Unterstellungen nur spärliche Zustimmung gefunden, seit Springer dagegen schwerwiegende Argumente, besonders chronologischer Art, geltend machte. Springer hält an dem Glauben an einen tiefern Grundgedanken fest. ‚Durch alle Wandbilder weht ein gemeinsamer Zug, in allen greift ein Abgesandter des Himmels in die Handlung entscheidend ein und führt die Katastrophe herbei. Die Handlung selbst hat zum Ziel die Befreiung des Glaubens und die Rettung der Kirche.' Daneben lässt er auch noch starke zeitgeschichtliche Beziehungen gelten, Motive einer eindringlichen Verherrlichung des Papstes, wie die Befreiung Petri eine solche der Befreiung des Medici-Cardinals[3]. Viel stärker wird die geschichtlich-politische Seite der Bilder von Müntz betont, auf Kosten des geistig-symbolischen Gehaltes und ihres künstlerischen Werthes. Nach ihm hat die Kunst beim Ueberschreiten der Schwelle zur zweiten Stanze ihre Selbstständigkeit eingebüsst; sie bleibt nur noch darauf bedacht, uns ständig vor Augen zu halten, dass wir uns im Hause des päpstlichen Herrn befinden. Diesem Zwecke dienen einerseits die Verherrlichung der kriegerischen Thaten des Papstes unter der durchsichtigen Allegorie der Vertreibung des Heliodor, anderseits die Darstellung eines Wunders, das auch den Ungläubigsten die religiösen Lehren annehmbar machen soll. Und dieses Bestreben spricht zu uns in verstärktem Grade aus den zwei unter Leo X noch hinzugekommenen Fresken. Wol erkennt auch Müntz einen Hauptgedanken an in der Heliodor-Stanze, die Verherrlichung der Triumphe des Papstthums. Aber dieses Programm ist ihm stark verdunkelt durch die eigensüchtigen und ehrgeizigen Forderungen der zwei Päpste[4]. Das bleibt im grossen Ganzen die Auffassung unseres Cyklus, über den sich Klaczko namentlich mit bemerkenswerther Schärfe auslässt. Sieht er doch hier gegenüber den wunderbaren Renaissance-Offenbarungen des Segnatura-Gemaches die historischen Anspielungen völlig in den Vordergrund treten und anstatt menschlicher und göttlicher Ideale eine geistlose Apotheose eines Mannes und eines Systems[5]. Steinmann erst hat die Frage wieder nachhaltig gefördert durch den Hinweis auf die Chiaroscuri; nicht als ob er die historischen Beziehungen weiter ausgedehnt und näher begründet hätte, sondern weil er vor allem den Einbruch derselben in die bisher wesentlich anders gehaltene Malerei plausibel zu machen suchte. In den Chiaroscuri und der Pariser Zeichnung sah er Trümmerstücke eines ursprünglich für den ganzen Saal vorgesehenen, wesentlich in dem geistig-symbolischen Sinne der Segnatura-Stanze gehaltenen apokalyptischen Programms, dessen Grundgedanken schon oben herausgestellt wurden. Schritt für Schritt ist dieses Urthema dann unter dem Einfluss der politisch-kirchlichen Vorgänge einem wesentlich historisch-actuellen Programm geopfert worden. Diese Hypo-

---

[1] Passavant Raffael von Urbino I 192 ff.

[2] Hettner Ital. Studien S. 213 ff.

[3] Springer Raffael und Michelangelo I 264.

[4] Müntz Raphaël p. 370; ebenso auch in seiner populären neuesten Raffael-Monographie p. 70. Aehnlich Bertaux Rome dès l'avènement de Jules II à nos jours p. 54 ss.

[5] Klaczko Jules II p. 409.

these[1] wurde für Pastor die Basis, von der aus er auch die kleinsten Einzelheiten zeitgeschichtlich zu erklären suchte. Für die Messe von Bolsena sah er die äussere Veranlassung in dem von Paris de Grassis registrirten Factum, dass der Papst auf seinem hernach so glücklich verlaufenen ersten Zug gegen Bologna dem wunderbaren Corporale von Bolsena seine Verehrung gezollt und vielleicht selbst ein entsprechendes Gelübde zur Verherrlichung der Reliquie gemacht habe, dass ausserdem Sixtus IV der Bolsener Reliquie und dem dortigen Dom besonderes Interesse gewidmet hat. Damit vereinigt Pastor auch weiter noch die von Steinmann gegebene Motivirung, die die Glaubensstärke und das Vertrauen auf sich und seine erhabene Stellung gegenüber den Abtrünnigen seines Hauses betont. Die Uebergabe des Triregnum durch Constantin weise auf die von Caradosso gefertigte neue Tiara Julius' II hin; die Vertreibung Heliodors auf des Papstes Sieg über die Schismatiker, während andere darin die Vertreibung der Franzosen (so schon Bellori), den Sieg über die Baglioni, Bentivogli, Este u. a. verherrlicht sehen. Im Rückzug der Hunnen sieht er die Verjagung der Franzosen und in der Scene der Befreiung Petri die besondere, auch nach dem Siege vom 23. Juni 1512 gezeigte Verehrung des Papstes zu seiner ehemaligen Titelkirche S. Pietro in Vincoli, oder noch besser die künstlerische Verklärung des damals gefeierten Siegesfestes dargestellt[2].

Gegen diese Deutungen lassen sich aber verschiedene ernste Bedenken geltend machen. Eine derartig weitgehende politisch-historische Interpretation macht sich schliesslich selber unmöglich, weil sie in ein mass- und sinnloses Räthseldeuten ausartet. Schon bei Pastor haben wir Proben davon, wenn er z. B. das Triregnum in dem einen Chiaroscuro als Anspielung auf die Prachttiara Julius' II nimmt oder wenn er gar vermuthungsweise meint, die ‚beim Siegesfeste 1512 in Rom abgebrannte Illumination habe Raffael angeregt, ein Fresco mit Lichteffecten zu malen'! Acceptirt man eine solche Interpretationsmethode, so heisst das Raffael zumuthen, ständig den Plan nach den neuesten politischen Depeschen abzuändern. Wo bleibt da noch die Würde und der Ernst einer grossen Kunst und wie hätten sich bei solchen planlosen Zumuthungen an den Künstler die imposante Grosszügigkeit und Einheitlichkeit dieser Werke festhalten lassen? Aber auch rein chronologisch lässt sich die Annahme einer systematisch und ex professo durchgeführten Verherrlichung des grossen politischen Programms, das sich in den Jahren 1509 bis 1514 in Italien abspielte, nicht rechtfertigen. Raffael hat wol in der zweiten Hälfte des Jahres 1511 die Arbeit in der zweiten Stanze in Angriff genommen; nach Steinmanns Motivirung[3] hätte er aber erst vom Juli des nächsten Jahres an das neue Programm an Stelle des überhaupt nicht ausgeführten ersten Planes entworfen und bis zum Frühling des Jahres 1513 schon drei grosse Fresken nahezu fertiggestellt haben müssen. Wie hätten dann nachträglich die doch sicherlich nicht zuerst ausgeführten Chiaroscuri noch als letzter

[1] Sie ist inzwischen auch in die neuen Auflagen des ‚Cicerone' übergegangen, der in der Heliodor-Stanze kurz ‚eine verklärende Darstellung der eigenen Geschichte des Papstes' sieht (III 786).

[2] Pastor Päpste III 865 ff.; IV 1, 491 ff.

[3] Steinmann meint (Sixtin. Kapelle II 123): ‚Der neue Plan für die Wandgemälde konnte allerdings im Frühling 1512 noch nicht vollständig ausgearbeitet sein. Es musste zum Theil noch erlebt werden, was hier verherrlicht werden sollte, und erst aus grossen, unerwarteten Ereignissen heraus konnte sich dieser Bilderkreis gestalten.'

Rest des ganz preisgegebenen und überhaupt nicht mehr zur Zeitlage passenden Urthema's ausgeführt werden können?

Selbst die Deckenbilder legen ein Veto gegen die grossentheils zeitgeschichtliche Auffassung der Wandfresken ein. Hier sind vier grosse, in der Auffassung der ganzen ältern Zeit als Führer und Häupter jeweils einer neuen Heilsperiode geltende Patriarchen in ihrer ganz besondern göttlichen Beschirmung und Berufung dargestellt. Es muss, wenn wir nicht bloss nach dem Vorbild der Segnatura-Stanze, sondern überhaupt nach dem bei solchen Cyklen üblichen Usus einen Schluss wagen können, in den Fresken unten die Parallele des Neuen Bundes erwartet werden. Steht nun diesem oben entworfenen Programm etwa die ursprünglich vorgesehene apokalyptische, in der Pariser Zeichnung noch festgehaltene Scene entgegen, besonders wenn man sie sich als Abschluss oder auch als programmatischen Anfang der ganzen Cyklenreihe denkt? Die apokalyptischen Darstellungen werden nicht umsonst in jener ringenden Uebergangszeit so häufig, besonders auf deutschem Boden, wo die Spannung besonders stark war. Die tief ins Mittelalter zurückreichende Erwartung der innern Läuterung und der Kräftigung der Kirche, die infolge der immer mehr anschwellenden Verweltlichung und des seit anderthalb Jahrhunderten fast nicht mehr erstorbenen Rufes nach Reform auch in die tiefsten Volksschichten hinabgedrungen war, fand in den grandiosen Visionen des Sehers von Patmos ihr Programm vorgezeichnet; aber darin auch die frohe Hoffnung begründet, dass, wenngleich das Mass der Sünden voll werden und die Kirche durch falsche Propheten und brutale Gewalthaber in Gefahr stehen sollte, überwältigt zu werden, der Ewige, der allein die Geschicke der Zeitlichkeit und Ewigkeit lenkt, die Hand für seine Kirche und ihr Oberhaupt erhebt. Gerade weil die apokalyptischen Vorstellungen jener Zeit so geläufig waren und auch im Bilde in die breitesten Schichten eindrangen, lag es nahe, den in ihnen wie in keinem andern Schriftwerk mit so überwältigender Eindringlichkeit ausgesprochenen Optimismus in einem Bildercyklus zu verwerthen, dessen Thema genau in derselben Richtung sich bewegte. Denn auch hier sollte die Siegesgewissheit, die der Kirche und ihrem Oberhaupte gegeben ist, verherrlicht werden, eine Siegeszuversicht, die sich auch bewährt, wenn Feinde von innen und von aussen sich erheben. Senkte aber der Allgewaltige noch einmal seine Hand, bevor sie zum Fluch über alle Lebewesen sich erhebt, herab zum Segen auf das Haupt Noe's, der die Garantie der Zukunft bewahren soll, so kniet auch unten mit derselben Sieges- und Heilsgewissheit Julius II, das Haupt der neuen Heilsinstitution, unmittelbar im Moment, da die Schale des Zornes über die Erde ausgegossen wird und die Engel mit ihren Posaunen in die vier Windgegenden hinauseilen.

Nun ist freilich dieser erste grosse Entwurf durch die Messe von Bolsena ersetzt worden: ein Motiv, für das man wol äussere Anregungen, wie wir sahen, feststellen, aber keine genügende innere Begründung geben konnte. Steinmann hat allerdings auf den Glaubensmuth des Papstes gegenüber der Abtrünnigkeit in seiner unmittelbarsten Umgebung hingewiesen; aber dieser Zug ist zu subjectiv und zu persönlich gefasst, als dass er in den universell gehaltenen Ideenplan des Cyklus passte. Schon Springer hat die in der Forschung seither ganz unfruchtbar gebliebene Bemerkung gemacht, dass die Messe von Bolsena durchaus kein seltenes Sujet in der Kunst sei, vielmehr in der sogen. Gregorsmesse am Schlusse des Mittelalters sehr

häufige Darstellung gefunden habe (vgl. oben II 1, 305)[1]. In der That liegt beiden Motiven ein ähnlicher Inhalt und die nämliche Bedeutung zu Grunde, nämlich die einer *demonstratio ad oculos* hinsichtlich der Lehre von der leibhaftigen Gegenwart Christi in den eucharistischen Gestalten. Die Legenden der Gregorsmesse wie der Bolsener Messe sind concrete Zurückweisungen des im Mittelalter infolge des averrhoistischen Einflusses[2] stark verbreiteten, selbst einem Bonifaz VIII zugeschriebenen rationalistischen Geistes. Wenn das Motiv im Zusammenhang der Heliodor-Stanze dargestellt wurde, so sollte daran einmal die Allmacht Gottes wie die Möglichkeit seines helfenden Eingreifens, genau wie an dem ganz entsprechenden oben angebrachten Vorbild des Opfers Abrahams, gezeigt werden. Aber noch eine nähere Beziehung zu dem in der zweiten Stanze dargestellten Gedanken scheint mir die Darstellung der auf wunderbare Weise erwiesenen Gegenwart Christi in der eucharistischen Form zu haben. Der Freskencyklus will, das unterliegt wol keinem Zweifel, die Garantie göttlichen, unbedingt wirksamen Schutzes gegen alle sacrilegischen Uebergriffe von aussen vor Augen führen. Nun wirft der in den Tagen Raffaels in Rom in höchstem Ansehen wirkende Thomas a Vio (Caietanus) in seinem Commentar zur Summa theologica, im Abschnitt über das Sacrileg, auch die Frage auf, ob eine thätliche Verunehrung des Altarsacramentes als ein die Excommunication nach sich ziehendes Sacrileg zu beurteilen sei, und er motivirt die Frage folgendermassen: ‚*Hinc apparet, quod sic, quia violentas manus ingerit corpori summi sacerdotis, quod in Eucharistia est.*‘[3] Geht daraus hervor, dass diese Fragen damals in theologischen Kreisen eifrig discutirt wurden, und dass im Zusammenhang mit dem Sacrileg der Gegenwart Christi unter der Brodsgestalt gedacht wurde, so ist es leicht verständlich, dass im Vatican, wo in feierlich programmatischer Weise die Unantastbarkeit der Kirche und ihres Hauptes verherrlicht werden sollte, auch das übernatürliche Vorbild dafür in den Cyklus Aufnahme fand. Und es ist noch verständlicher, wenn ausser der innern Berechtigung auch äussere Beweggründe, wie das oben schon erwähnte Factum der Adoration des Corporale von Bolsena durch Julius II in einem wichtigen Moment, vielleicht auch selbst ein damals gemachtes entsprechendes Gelübde, dafür sprechen.

Einfacher liegt die Sache bei dem zweiten Fresco, der Vertreibung Heliodors, die ja stets als typisches Beispiel für die Ahndung des an heiliger Sache, am Gotteshaus und seinem Inhalt gemachten böswilligen Angriffs galt. Demgegenüber zeigt die Vertreibung der Hunnen die Ohnmacht eines räuberischen Uebergriffes auf das Besitzthum der Kirche und auf den Sitz ihres Oberhauptes[4]; die Befreiung Petri, die Nichtigkeit jedes, an Gottes Allmacht scheiternden Angriffs auf die Person seines Statthalters, des Hauptes der Kirche. Unseres Erachtens handelt es sich in erster Linie darum, diese innere Motivirung, die Basis gewissermassen, festzustellen, bevor man die von äusseren, mehr zufälligen Umständen und Ereignissen erfolgende Veranlassung, die zur Wahl gerade dieser Motive geführt haben, ins Feld führt. Die historischen Beziehungen sollen mit nichten ausgeschaltet werden; man kann ruhig zu-

[1] Springer Raffael und Michelangelo I 265.

[2] Vgl. Renan L'Averroès et l'averroïsme [2] (Par. 1882) p. 363.

[3] Thomas a Vio Commentarii in S. Thomae Aquinatis Summa Theologiae in 2, 2, q. 99, a. 1 (Ed. Antverpiae 1576, III 360).

[4] Bezeichnend heisst es über diesen Punkt bei Thomas von Aquin (Summa theol. 2, 2, q. 99, a. 1): ‚Ideo id quod fit in iniuriam populi christiani, scil. quod infideles ei praeficiantur, pertinet ad irreverentiam sacrae rei. Unde rationabiliter sacrilegium dicitur.‘

geben, dass die Heliodor-Darstellung nahegelegt wurde durch Teppiche mit gleichem Sujet, die Julius II noch als Cardinal erworben[1]; dass in der Hunnen- und auch der Heliodor-Darstellung ein Nachhall von jenen erbitterten Kämpfen nachklingt, in denen der päpstliche Machthaber Italien säuberte von den Barbaren, von den ‚*ecclesiasticae libertatis occupatores et ecclesiarum profanatores ac humanitatis ac divinitatis nefandissimi raptores*', wie Paris de Grassis die Franzosen liebenswürdig charakterisirte[2]. Selbst rein zufällige Vorkommnisse, wie die Feier der Franzosenniederlage unter dem Bilde der Hunnen in einem Gedichte Gyralds[3] können das Attila-Motiv nahegelegt haben. Desgleichen konnten die innerkirchlichen Vorkommnisse, vor allem die Bedrohung der amtlichen Existenz des Papstes und seines Primates durch den Abfall zahlreicher Cardinäle und das von Ludwig XII geförderte Concil, die Compositionen in manchen Punkten beeinflusst haben, vor allem in einer nähern Specialisirung und Praecisirung des allgemeinen Grundgedankens. Aber alle diese historischen Beziehungen dürfen nicht ausschliesslich als Inhalt der Fresken hingestellt werden, und wenn auch die individuelle Person des Papstes in der zweiten Stanze mehr und mehr gegenüber der ersten sich vorschiebt, Träger der göttlichen Heilsgarantien ist nicht Julius II und nicht Leo X, sondern der Papst schlechthin. Jenes alte Wort, das in der Geburtsstunde der Kirche gesprochen wurde: ‚*Ego vobiscum sum omnibus diebus usque ad consummationem saeculi . . . et portae inferi non praevalebunt adversus eam*', bilden das Motto der Heliodor-Stanze. War in der ersten die universelle Mission der Kirche Gottes verherrlicht, ihre auf alle Verhältnisse des Menschen sich erstreckende und auf dem Wege aller menschlichen Bethätigung lösbare Aufgabe, den Menschen zur Vereinigung mit der Gottheit zu führen, so schilderte die zweite Stanze die Unvergänglichkeit dieser Heilsanstalt, ihre alle Stürme und alle von aussen kommenden Angriffe dank dem göttlichen Schutze sieghaft überstehende Lebenskraft. Dieser allgemeine Gedanke, nicht aber die episodenhafte Lebensgeschichte eines Mannes, sollte hier verherrlicht werden. Darauf weisen schon die Darstellungen oben an der Decke hin, in denen wir gewissermassen das unten ausgeführte Programm vor uns haben; die dort angebrachten Sujets haben eine derart bestimmte Bedeutung und ihre Zusammenstellung kündet eine derart universelle Gedankenfolge an, dass darin allein schon, abgesehen von allen andern Momenten, ein entschiedener Protest gegen die rein zeitgeschichtliche Interpretation liegt. Man missversteht die tiefste Bedeutung des Cyklus, wenn man ihn ausschliesslich historisch fasst. Wie die mittelalterliche Geisteswelt, und, wie wir schon constatirt, auch die in den Tagen Giulio's noch, nicht in den flüchtigen Erscheinungsformen dieser Zeitlichkeit ihr Ziel allein sah, so war für sie die Geschichte des Papstthums auch nicht in einzelnen geschichtlichen Facten erschöpft: die Ewigkeitssätze, welche die Verfassung der Kirche und ihre innersten Lebensprincipien darstellen, betonte man. Schon waren freilich gerade die hier verkündeten Ideen Gedanken des Widerspruchs für viele geworden; die unselige Zeit des Schisma's und die bedenklichen theoretischen

[1] Müntz Raphaël p. 284 ss.

[2] Paris de Grassis Diarium, bei Döllinger Beiträge zur polit., kirchl. u. Culturgesch. III 420.

[3] Roscoe Life of Leo X^th^ (Heidelb. 1828) III 238; IV 449. Hier ist Leo X als Retter Italiens von der *gens Scythica* = Galli gefeiert.

Auseinandersetzungen im Anschluss daran vielleicht noch mehr, die Reformconcilien und Alles zusammen, was man unter dem Geist einer neuen Zeit versteht, hatten deren unbedingte Autorität schon bedenklich erschüttert. Grund genug, sie noch einmal mit dem ganzen Nachhalt und in der unbedingten Eindringlichkeit des Mittelalters predigen zu lassen; die Persönlichkeit des Papstes und sein kühnes Auftreten für die Unabhängigkeit der Kirche und Italiens wie für die Unantastbarkeit seiner Stellung gaben jener Predigt ganz von selbst den entsprechenden Hintergrund. Der einfache sächsische Mönch, der in jenen Tagen die Strassen Roms durchpilgerte und hier Ruhe für sein zerrissenes Innere suchte, hörte und sah jene eindringliche Zeichensprache nicht; was er hörte und empfand, das war die scharfe Luft der neuen Zeit, sein Blick blieb haften an dem hässlichen Bodensatz aus den Tagen der Borgia, an dem sein einfach ehrlicher Sinn schlimmen Anstoss nahm, an dem unermesslichen überall aufgespeicherten Hass, an den Intriguen und an dem Hasten nach dem flüchtigen Genuss des Augenblicks. Und als Raffael seine Lehrkanzel im Vatican verliess, wo er uralte Gedanken in dem unvergleichlich herrlichen Gewand der schönheitsstolzen Renaissance vorgetragen, da bestieg im Norden jener Mönch die Kanzel und predigte den breitesten Massen mit lang verhaltener Leidenschaft die Gedanken der neuen Zeit, die man in Rom schon auf dem Lateranconcil aus den Gravamina der deutschen Nation hätte vernehmen können. Er riss schonungslos nieder, was Raffael in der Segnatura- und der Heliodor-Stanze aufgebaut hatte.

IV.

Das Mediceische Zeitalter in Rom.

1.

Rom unter Leo X und seinen Nachfolgern.

In den Carnevalstagen 1513 feierte Rom mit ungeheurer Pompentfaltung noch einmal die bedeutsamen politischen und kirchlichen Vorgänge der letzten Jahre; der Mittelpunkt jenes glänzenden Festzuges, wie ihn nur die Renaissance anzuordnen verstand, war eine auf einem Wagen mitgeführte Pyramide, auf der sich die Rovere-Eiche abhob mit der Inschrift: IUL. II. PONT. MAX. ITALIAE LIBERATORI ET SCHISMATIS EXTINCTORI. Dieses Lebensprogramm des Papstes wurde zugleich auch seine Grabschrift; denn der ausgelassene Festjubel klang schrill hinein in die Agonie Giulio's, der in der Nacht vom 20. auf den 21. Februar starb. In jenen Tagen oder kurz vorher soll sich Kaiser Maximilian ernsthaft mit dem Gedanken befasst haben, sich als Candidat für die Tiara zu melden[1]: eine Phantasterei des in mittelalterlichen Träumen lebenden Fürsten, die aber ungewollt die schneidendste Ironie zur ganzen Lage in sich schloss. Aus der Wahlurne ging der Name des Medici-Cardinals Giovanni hervor[2]. In einem selbst im damaligen Rom noch nie geschauten prunkvollen Aufzug nahm er als Leo X am 11. April 1513

[1] Siehe hierüber jetzt SCHULTE Kaiser Maximilian I als Candidat für den päpstlichen Stuhl (Lpz. 1902), wo die ältere Litteratur verzeichnet ist.

[2] Den folgenden Ausführungen liegt der Essay ‚Medicean Rome‘ in ‚The Cambridge Modern History‘ vol. II: The Reformation (Cambridge 1903), p. 1—35, zu Grunde. Im einzelnen vergleiche noch ausser dem Werk von ROSCOE: GNOLI Secolo di Leone X (1897/98), und besonders das über alle Fragen und die ungeheure Litteratur meist sehr gut unterrichtende Werk von PASTOR Gesch. d. Päpste IV, 1. Abth. (1905).

Besitz vom Lateran. Was Rom von ihm erwartete, sprach Agostino Chigi durch eine Inschrift an seinem Hause aus:

Olim habuit Cypris sua tempora, tempora Mavors
Olim habuit, sua nunc tempora Pallas habet.

Leo X. Leo X drückt denn auch dem ganzen Zeitalter seinen Stempel auf. Die *Saecla Leonis* waren gleichbedeutend mit den *Saecla Aurea*, und Leo's Regierung wurde mit derjenigen des Augustus verglichen. Erasmus, der ihn in Rom im Jahre 1507 und 1509 sah, pries seine Güte und Menschenfreundlichkeit, seine Grossmuth und sein Wissen, seine Friedens- und Kunstliebe, die keine Sorgen und keine Thräne verursache; er stellt ihn über alle seine Vorgänger, so wie sein Thron über allen Fürstensitzen der Welt erhaben ist.

Dieser Enthusiasmus, mit dem die Zeitgenossen die Person Leo's begrüssten, hielt lange vor in der Geschichte; in seiner Regierungszeit sah man in gleicher Weise Zenith und Ursache der höchsten Kunstentfaltung der Renaissance; über seiner unbegrenzten Mildthätigkeit, über seinem ungeheuchelten Enthusiasmus für die Schöpfungen des Genius, seinem vorurteilsfreien Geschmack für Alles, was das Menschenthum verschönt, seiner Liebe zur Bildung aller Zeiten übersah man leicht und gänzlich, soweit nicht professionelle Lästerzungen in Frage kommen, die tiefen Schatten, welche neben diesen Lichtseiten auf dem achtjährigen Pontificat liegen. Bei all seiner Güte war er doch von einer Unaufrichtigkeit, die mehr und mehr zur zweiten Natur wurde. Und was seine Friedensliebe betrifft, so war sie doch eine reine Illusion. Seine Hoffnungen und Absichten wurden völlig vereitelt durch den wirklichen Verlauf der Politik. Und auf seinem Charakter muss der schwarze Fleck haften bleiben, dass er sein Leben in geistiger Selbstsucht verbrachte und seine Freude an Jagd und Spiel hatte, indes der deutsche Norden die Bande der Achtung und Autorität sprengte, welche Europa mit Rom verknüpften. Selbst für die Wiederherstellung des Medici-Regimentes in Florenz machten die Medici-Päpste nur schwache Anstrengungen. So hatte Leo wol die Bildung seiner Zeit sich angeeignet, aber er besass durchaus nicht die Fähigkeit, über die Zeit hinauszublicken. Mehr ein Diplomat denn ein wirklicher Staatsmann, waren seine Thaten nur die Kunststücke eines politisirenden Virtuosen, der die Zukunft opfert, um die Gegenwart in der Hand zu behalten. Und selbst der Ruhm des Mäcenatenthums verblasst bedenklich im Licht der neuern Kritik. Der Höhepunkt der Renaissance fällt in die Zeit Julius' II. Ariosto's leichte Verse, Bibbiena's picante ‚Calandria', die Malereien im Baderaum des Vaticans, die Verwerfung des von Michelangelo geplanten Dante-Denkmals, der Missbrauch der Kreuzzugsgelder zu rein dynastischen Interessen, die sinnlose Verschwendung der Gelder an Jeden, der ein musikalisches Instrument zu handhaben wusste oder singen konnte [1], während hervorragende bildende Künstler mit viel geringeren Gehältern abgefertigt wurden, Leo's politische Unehrlichkeit, welche die Lage Italiens und in Wirklichkeit auch die der Kirche in schwerste Unordnung brachte: das Alles muss unsern Glauben an ihn als Förderer des Guten und Schönen in der Kunst erschüttern. Sein Porträt von der Meisterhand Raffaels (Fig. 175) mit dem intelligenten, aber kalten und unglücklichen Gesicht mag noch unsere letzten Illusionen zerstören helfen, die wir über seine Persönlichkeit gehabt haben konnten.

[1] Erhob er doch zum allgemeinen Aerger den jüdischen Flötenspieler Giammara zum Conte. Einen Sänger machte er zum Erzbischof von Bari. Den Pifferi warf er monatlich 8—15 Ducaten aus, vielen hervorragenden Künstlern aber nur 5.

Kunst.

Die ungeheure Thätigkeit, welche die Architektur und ihre Schwesterkünste in den voraufgegangenen Pontificaten entfalten konnten, fand bei seinem schwerfälligen, nur auf den eigenen Genuss bedachten Wesen nicht im bisherigen Masse Unterstützung. Nur der Malerei fielen noch grosse Aufträge zu; aber auch auf diesem Gebiete besteht Leo's Verdienst eigentlich nur in der Protection Raffaels. Die Höhepunkte, welche die Kunstentwicklung der Renaissance erlebte, fallen durchweg in die Jahre 1496—1512, in denen das Cenacolo, die Decke der Sixtinischen Kapelle und die Camera della Segnatura gemalt wurden. Selbst in den Schöpfungen der grossen Meister Raffael und Michelangelo treten überall jetzt die Keime des Verfalls zu Tage; ein leichter Zug zum Barock ist unverkennbar bei Beiden. Näherhin liegt der Höhepunkt, da wo zwei grosse Weltanschauungen sich berühren, um endgültig in Zukunft sich zu scheiden, innerhalb der vier Wände der Segnatura-Stanze. Von nun an tritt der gebundene mittelalterliche Geist zurück und die neue Zeit steht voll entwickelt vor uns in ihrer reichen Fülle und ihrer Freiheit. Man kann wol zweifeln, ob eine klare Vorstellung dieses Gegensatzes Julius II völlig eigen war; aber darauf kommt es in erster Linie gar nicht an. Nicht das Individuum entscheidet in solchen Dingen. Zu allen Zeiten sind grosse Männer nur jene gewesen, welche den Schrei aus dem tiefsten Herzen einer ganzen Nation oder Zeit verstanden und bewusst oder unbewusst vollbracht haben, was die Stunde von ihnen verlangte.



Fig. 175. Raffael, Leo X mit Nepoten. Palazzo Pitti zu Florenz. (Phot. Alinari.)

Litteratur.

In Hinsicht auf die Litteratur muss das Bild, das frühere Autoren von den Verdiensten Leo's gezeichnet haben, nicht minder richtiggestellt werden. Auch da liegen die goldenen Zeiten vor dem mediceischen Pontificat. Unter Julius II mochte wol jenes Wort Raffaello Riario's Gültigkeit haben: ‚Ein Jeder hat ein eigenes Vaterland, aber Rom ist ein gemeinsames Vaterland, eine Pflegemutter und Trösterin aller Männer der Wissenschaft.' Ein Kreis hochgebildeter Cardinäle und Adeliger, Riario, Grimani, Adriano di Corneto, Farnese, Giovanni de' Medici selbst in seinem schönen Palazzo Madama, sein Bruder Giuliano il Magnifico und sein Vetter Giulio, der als Clemens VII den päpstlichen Stuhl besteigen sollte, versammelten um sich Dichter und gelehrte Männer, jene *‚dotta compagnia'*, von der Ariosto sprach. Die Dichter und Schriftsteller trafen sich in den Salons der schönen Imperia, wie in den Häusern des Angelo Colocci, des Rio di Carpi, Goritz u. A. Aber die Hauptthätigkeit der Litteraten, die am meisten für die Unsterblichkeit Leo's beigetragen, fällt in die Zeit Julius' II, wie die Molza's, Vida's, Giovio's, Valeriano's, Porzio's, Cappella's, Bembo's, Sadolets, Pontano's, Sannazaro's u. A. Zwar nahm Leo am Anfang seines Pontificates noch einen Anlauf, diese gute Tradition fortzusetzen. Unter den von ihm damals berufenen Männern waren viele von ausgezeichnetem Verstand und Charakter, wie der Mailänder Agostino Trivulzio, Cesarini, Paolo Emilio Cesi, Turini, Tommaso de Vio, Campegio; die

Hauptzierden seines litterarischen Kreises waren Bembo und Sadolet, denen jetzt noch der berühmte Grieche Johannes Laskaris, der Lehrer des Budaeus und des Erasmus, sich zugesellte. Ein Ereigniss von den besten, leider nicht gehaltenen Verheissungen war die Gründung der römischen Universität (1513). Aber bald liess dieser gute Anfang nach; allmählig lichtete sich der Kreis dieser trefflichen Männer um ihn und ihre Stelle nahmen Possenreisser und ähnliches Gelichter ein, die für des Papstes Genusssucht und Vergnügungslust sorgten; und selbst Gesellen von der Anrüchigkeit eines Pietro Aretino lebten von Leo's Freigebigkeit. Auf diese Kreise geht auch fast ausschliesslich der recht kritisch zu nehmende Ruhm des Papstes zurück, ein Mäcen der Künste und Wissenschaften gewesen zu sein. Gleichwol darf nicht übersehen werden, dass er selbst, dank der recht verschiedenartigen Schule Polizians, Marsilio's, Pico's della Mirandola, Argyropulos', eine feine litterarische Bildung besass, weder die Gewissensfreiheit unterdrückte, noch den freien, vornehmen Charakter des Besten, was die Renaissance aufzuweisen hat, opferte. Ariosto's buntfarbiger ‚Orlando' war in Wahrheit ‚das Bild Italiens, das sinnlicher und geistiger Wollust fröhnte, die entzückende, verführerische musikalische und malerische Schöpfung des Verfalls, gerade wie Dantes Gedicht der Spiegel der männlichen Kraft der Nation gewesen war'.

Hadrian VI. Leo's X († 1521) Nachfolger Hadrian VI war in allen Stücken der schärfste Gegensatz zu seinem Vorgänger. Ein heiligmässiger, ernstgesinnter und ernstgewillter Mann, von puritanischer Strenge gegen die schönen Wissenschaften und Künste, sah er nur die eine Aufgabe als Lebenszweck an, Europa und Italien den Frieden zu erhalten, Kirche und Curie gründlich zu reformiren und den gestörten Frieden in der deutschen Kirche wiederherzustellen. Aber sein kurzer Pontificat zeigte die völlige Aussichtslosigkeit, diese Aufgabe durchzuführen; es war nur die Bestätigung der Grabschrift in der Anima-Kirche, die ihm sein treuer Gefährte Enckenvoert als Motto schrieb: *Proh dolor! quantum refert in quae tempora vel optimi cuiusque virtus incidat!*

Clemens VII. An seiner Stelle nahm im Jahre 1523 wieder ein Medici den päpstlichen Stuhl ein als Clemens VII, ein Mann, der in untergeordneter Stellung zu den besten Hoffnungen berechtigte, der aber am verantwortungsvollen Posten völlig versagte. Seine unselige antikaiserliche Franzosenpolitik brachte den Sacco über Rom (1527), der nach Erasmus viel barbarischer war als die Einfälle der Gallier und Gothen; unter seinen Greueln verminderte sich die römische Bevölkerung um die Hälfte; die Künstler und Gelehrten, die nicht geflohen, wurden ausgeplündert und die, die man in Ruhe liess, waren Bettler und mussten ihr Brod anderwärts suchen. In einem wehmuthsvollen Brief an Colocci spricht Sadolet von verschwundener Herrlichkeit; es ist ein Brief, den Gregorovius den Schwanengesang, das Lebewohl an die heitere Welt der humanistischen Zeiten genannt hat. Der Sacco di Roma ist das Grab der ganzen idealen Welt der Renaissance geworden. Von den rauchenden Trümmern der ewigen Stadt erhob sich ein dichter Nebel, ein trauriger, geistloser Despotismus, ohne jede Fühlung mit dem heitern Geistesfrühling der italienischen Bevölkerung, dessen Vorläufer Dante gewesen.

Hatte auch die Curie ihre Aufgabe nicht erfasst, man konnte wol noch auf den gesunden moralischen Sinn des Volkes hoffen. Aber auch da war nach und nach eine Corruption eingebrochen. Starke moralische Kraft, wie sie sich äussert in Dante und in Katharina von Siena, war verschwunden, und ihren letzten Propheten hatte die Nation auf der Piazza della Signoria in

Florenz auf den Scheiterhaufen gesetzt. Kein Volk darf ungestraft in solcher Weise mit seinen besten Söhnen verfahren. So konnte auch das Volk der Curie kein frisches Blut mehr zuführen, weil auch in ihm das Gesetz des Fleisches über das des Geistes obgesiegt hatte. Die gleiche Beobachtung lässt sich auf dem Gebiet der Litteratur anstellen. Die meisten litterarischen Erzeugnisse dieser Zeit waren eitle Spielereien oder Frivolitäten. Wie Gregorovius bezeichnend sagte, sangen die Dichter das Lob der Mäcene und der Phrynen; sie schrieben ihre Pastorale und ihre Rittergedichte, indes die Freiheit Italiens zu Grunde ging. Früher noch und marcanter als die bildende Kunst entfernte sich das Theater von der ganzen Welt religiöser Ideen; es wurde nicht ausgesprochen weltlich, sondern rein heidnisch und damit unfähig für irgend ein Werk von bleibendem Werth. Ernste theologische Litteratur hatte meist ganz gefehlt am Hofe Leo's X, mit Ausnahme der zwei oder drei grossen Namen Sadolet, Aegidius von Viterbo, die Seele des Lateranconcils war Thomas a Vio. Nach dem Tode Raffaels und Lionardo's schlugen Malerei und Plastik immer mehr den Weg des Niedergangs ein. Michelangelo hielt für sich noch die grossen Traditionen der besten Zeit der Renaissance ein weiteres Vierteljahrhundert aufrecht; aber er war bald ein tiefeinsamer Mann. Die Welt des Genusses, des süssen, sinnlichen Genusses wurde jetzt dargestellt, bevor die Kunst in den kalten Manierismus oder in die Unwahrheit des Eclekticismus versank. Eine Zeit, die nicht länger fähig ist, künstlerische Gedanken zum Ausdruck zu bringen, ist auch unfähig grosser Conceptionen und Schöpfungen. Der Verfall zeigte sich schon gleich nach Raffaels Tod, an dessen Grab mit Recht die Musen und Grazien der julianischen Zeit das Grabgeleite gaben, als Marc Anton Giulio Romano's indecente Bilder stach und Pietro Aretino einen Commentar mit noch indecenteren Sonetten dazu schrieb. Clemens VII, der eine Zeit lang diesen nichtsnutzigsten aller Litteraten bei sich als Gast in seiner Villa Careggio hatte, jagte ihn danach von dannen. Aber Aretino ist charakteristisch für diese Zeit.

Im innerkirchlichen Leben drängte sich mehr und mehr, auch abgesehen von dem grossen Abfall im Norden, der Reformgedanke in den Vordergrund. Im Jahre 1510 hatte Wimpheling im Auftrag des Kaisers das deutsche Reformprogamm aufgestellt in den ‚Gravamina Germanicae Nationis cum remediis et avisamentis ad Caesaream Maiestatem', und 1512 wurde zum gleichen Zweck das Lateranconcil berufen, das nach fünfjähriger Dauer gänzlich unfruchtbar blieb. Freilich, die Katastrophe im Norden zu beschwören, dazu wäre es auch bei durchgreifender Energie nicht im stande gewesen; denn hier hatte sich seit den Tagen Ludwigs des Bayern allmählig eine innere Entfremdung vollzogen, die nur eines geringen Anstosses bedurfte, um zum offenen Bruch zu treiben. Und gerade in diesen Jahren schürte ein Mann von dem agitatorischen, frivolen Sarkasmus eines Ulrich von Hutten den reichlich angesammelten Unmuth gegen Rom in langen Epigrammen und in seinen Beiträgen zu den ‚Epistolae obscurorum virorum', in denen er seine in Rom (1516) gemachten Erfahrungen und Beobachtungen mit tödtendem Hohn unter die Massen brachte. Von diesem Stand der Dinge hatten aber weder Leo noch das Concil eine Ahnung.

Paul III.

Der letzte Papst der Renaissance, Paul III (1534—1549), ein Farnese und Schüler Leto's, eng verknüpft mit den glanzvollen Tagen des Humanismus wie mit seinen Sünden, liess noch einmal einen Sonnenstrahl aus jenen besseren Tagen auf Rom und Italien fallen, wiewol an sein Pontificat die heterogensten Geschehnisse sich knüpfen, wie der Einbruch des Lutherthums in Italien, das

Auftauchen der Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben, und anderseits die Gründung des Jesuitenordens (1539), die Berufung des lang ersehnten Concils und die Reorganisation der Inquisition. Die stolzeste Erinnerung seines Pontificates aber knüpft sich an das freilich erfolglose Bemühen, die letzten und edelsten Stützen der Renaissance, die noch im Dienste der Kirche vorhanden waren, zu vereinigen im Versuch einer Kirchenreform. Die Seele dieser Bewegung, die einen innern Ausgleich mit der deutschen Reformpartei anstrebte, ist unstreitig Contarini, und ihr Werk, unter dem die Signatur eines Contarini, Caraffa, Sadolet, Reginald Pole, Fregoso, Giberti und Cortese steht, das ‚Consultum delectorum Cardinalium et aliorum praelatorum de emendanda Ecclesia'. Alle hier niedergelegten Ideen gehen in ihrer Wurzel zurück auf die im Schema Julius' II dargestellte Anschauung, und die meisten der hier betheiligten Männer müssen als die letzten Erben jener grossen Zeit betrachtet werden. Die Regensburger Tagung brachte das versuchte Reformwerk zu Fall, zum grossen Theil infolge der privaten Ansprüche Bayerns und Frankreichs; ein anderes Reformwerk trat an die Stelle des erstern: im Gegensatz zur versöhnenden Gewinnung sah es alles Ziel der Kirche in dem scharf prononcirten Gegensatz zum Protestantismus, zu dessen Bekämpfung es nicht nur die Gegenreformation ins Werk setzte, sondern alle verfügbare Macht, selbst die schärfsten Mittel materieller Kraft. Die Vertreter jener friedlichen Reformbewegung, Contarini, Sadolet, Pole und Morone, wurden verdächtigt und trotz ihrer Stellung verfolgt; selbst vornehme Frauen wie Vittoria Colonna und Giulia Gonzaga waren nicht sicher vor Verdächtigung und Verfolgung.

Paul IV. Pius V.

Verwirklicht wurde diese Gegenreformation in Italien unter Paul IV (1555—1559) und Pius V (1566—1572). Während die heidnischen Elemente im Humanismus in den antitrinitarischen und socinianischen Secten untergingen, rottete die Inquisition den Solafidesglauben aus, aber dank ihrem Terrorismus auch gleichzeitig Bildung und geistiges Leben in Italien. Vom Sacco hat sich Rom wieder erholt, nie mehr aber das Volk oder das päpstliche Rom vom Ruin, den Caraffa über die Stadt brachte. Was an geistigem Leben noch vorhanden war, sah sich in den Tagen Pauls IV gezwungen, mehr und mehr sich von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen. Die Sonette, die Vittoria Colonna und Michelangelo austauschten, die Aussprache, die diese zwei grossen Geister in den Gärten der Villa Colonna hielten, waren das letzte Aufflackern eines Geistes, der die Renaissance reich gemacht hatte.

Seit 1541 war das Schisma vollendete Thatsache, ein Unglück für den Norden wie den Süden. Der Abfall der germanischen Welt entzog der katholischen Kirche ein Element, dem die Zukunft gehörte nach der Erschöpfung der lateinischen Rassen. Vielleicht lag und liegt noch, wie Newman sagte, das grösste Unglück in der Thatsache, dass die lateinischen Raçen nie ersetzten und auch nie ersetzen werden, was die Kirche in den germanischen Raçen verloren hat. Von den Tagen Pauls III und mehr noch Pauls IV aufwärts geht der alte Katholicismus in einen Italianismus über, der mehr und mehr die Formen des römischen Curialismus annimmt. Die einst so umfassende Idee der Catholicität verflüchtigte sich zusehends in ein einseitiges, oft despotisches Verlangen einer Einheitlichkeit. Nicht den Lehren der Kirche ist das zuzuschreiben, sondern ihrer Ausführung. Der Romanismus allein konnte nicht länger einen Plan wie jenen ausführen, von dem Julius II träumte. Es ist jetzt allen Verständigen klar, welche intellectuellen, moralischen und socialen Kräfte das Schisma mit sich gerissen hat; das tritt selbst im Schicksal

Italiens zu Tage. Der letzte Rest des italienischen Idealismus nahm seine Zuflucht zur Idee der nationalen Einheit und Freiheit, welche ihren Schlagschatten in die Politik Alexanders VI und Julius' II warf und die Macchiavelli auf der letzten wundervollen Seite seines ‚Principe' als leitendes Princip für die Zukunft beschrieben hatte. Diese Vision war es, die dunkel in Dante's Geist sich erhob; um ihretwillen hatte das italienische Volk die Sünden der Borgia und der Rovere vergeben; sie war Macchiavelli als höchstes Ziel erschienen. Nach weiteren dreihundert Jahren brach sie noch einmal in Geistern wie Rosmini, Cesare Balbo, Gioberti hervor und erhob die entehrte Seele der Nation.

2.

Raffael in der dritten und vierten Stanze; die Teppiche; die Loggien.

Die Jahre 1509—1514 bezeichnen in Raffaels Entwicklung, und in der Kunst überhaupt, einen Höhepunkt, auf dem er sich nicht durchweg halten konnte, schon der masslosen Ueberanstrengung wegen, die er sich zumuthen musste. Sie bedeuten aber auch eine Periode von erstaunlicher Fruchtbarkeit, von einer grossartigen Leichtigkeit und Frische des Arbeitens. Und doch liegt die Zeit der grössten Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit erst in dem kommenden letzten Lebensabschnitt. Wie Leo X ihn mit reicher Gunst und mit materiellen Gütern versah, so legte er auch die aufreibendsten Aemter auf seine Schultern. Nicht nur dass ihm neben den grossen monumentalen Aufträgen gelegentlich die Decoration der Bühnen und Vorhänge für die leichtgeschürzten Theatervorstellungen, an denen sich der genussfrohe Papst erlustigte, zugemuthet wurde — eine Aufgabe, in der wir uns den ernsten, stolzen Michelangelo schlechterdings nicht vorstellen können —, nach Bramante's, des treuen, väterlichen Gönners, Tod (1514) ward ihm auch die Bauleitung der Peterskirche übertragen. Andere grosse Aufträge des Papstes gesellten sich noch hinzu, wie derjenige, dem wir die Cartons zu den Teppichen und die Ausschmückung der Loggien verdanken. Die Umgebung des Papstes wollte gleichfalls nicht zurückstehen in Bestellungen: der doch immer Parvenu gebliebene Bankier Agostino Chigi, berühmt geworden ebensosehr durch seine grossartige Förderung der Kunst wie durch seine raffinirten Gelage, deren Erinnerung sich bei Cardinälen wie bei Litteraten und Schmarotzern erhalten hat, liess seine Villa am Tiber ausmalen und die Familienkapelle in S. Maria del Popolo herstellen. Daneben hatte der Künstler noch Zeit zu erübrigen für die Wünsche der Giuliano und Lorenzo de' Medici, die durch Michelangelo unsterblich gewordenen Statistenfiguren am Hofe Leo's, Giulio's de' Medici, für den er die Transfiguration zu malen hatte, für die Bildnisse seiner zahlreichen Gönner und Freunde im litterarischen und gesellschaftlichen Rom. Noch hatte die Spannkraft und Frische seines Genius nicht gelitten; er fühlte sich glücklich diesen masslos gesteigerten Ansprüchen gegenüber. Jenes stolze Glücksgefühl, das aus der materiellen Unabhängigkeit fliesst, aus der völligen innern Befriedigung über die eigene Wirksamkeit und aus dem Bewusstsein, vergötterter Liebling der Gesellschaft zu sein, spricht aus dem Brief, den er am 1. Juli 1514 seinem Onkel Simon Ciarla schrieb: ‚Du siehst, dass ich dir und allen Angehörigen wie dem Vaterlande Ehre mache.'

Die Stanze dell'Incendio.

In diesem Brief ist auch zum erstenmal die Rede von dem neuen Auftrag für die dritte Stanze. Die Heliodor-Kammer muss kurz zuvor fertig geworden sein; im Juli arbeitet er schon an der nächsten, für die er 1200 Du-

caten erhalten soll. Dieser dritte Saal, ursprünglich di Torre Borgia genannt, heute meist dell' Incendio, nach dem Hauptbild, dem Borgobrand. Weit berechtigter aber ist die von Springer vorgeschlagene Bezeichnung ‚Leo-Saal', denn er enthält, mit deutlicher Anspielung auf den zehnten Leo, vier Hauptbilder aus dem Leben verschiedener Leone auf dem päpstlichen Stuhl. Die Decke ist noch von Perugino ausgemalt und wurde von Raffael pietätvoll geschont. Die vier Medaillondarstellungen in den Gewölbefeldern verdienen, wie schon Vasari und neuestens Steinmann wieder geltend machten [1], die schlechte Censur, die ihnen nach früheren Kritikern Müntz [2] und Burckhardt gegeben, nicht, ganz gewiss nicht in ikonographischer Hinsicht, denn sie geben eine höchst eigenartige Verherrlichung des Trinitätsdogma's. Die drei göttlichen Personen zusammen im ersten Felde, oben Gott Vater von Engeln angebetet, Christus von den Aposteln adorirt, und darunter der Heilige Geist als Taube. Im zweiten Medaillon Gott Vater umschwebt von sechs Engeln, wol den Symbolen der sechs Schöpfungstage, die wir auch in der Disputa schon getroffen. Das dritte Medaillon zeigt den Herrn auf den Wolken stehend, von Engeln umgeben, vor ihm zwei Gestalten, die eine mit Schwert und Wage, in der Steinmann die Tugend der Gerechtigkeit sieht (Michael?), die andere in hingebender Gebärde aufwärts blickend, die nach Steinmanns Vermuthung die Tugend der Hoffnung vorstellt, aber eher als Barmherzigkeit anzusprechen ist, so dass diese Darstellung den Erlöser als Weltrichter andeutete und auf die theologisch biblische Wahrheit anspielte, dass Gott Vater dem Sohne das Gericht übergeben hat (Joh. 5, 27; 9, 39) [3]. Im vierten Medaillon ist in zwei Scenen die Versuchung des Herrn und ihre providentielle Bedeutung zur Darstellung gebracht: vorn der Heiland dem Versucher gegenüber; im Hintergrund der Sieger über das Böse, durch die Versuchung in seiner göttlichen Natur manifestirt und deshalb von Engeln bedient. Man hat in dieser Scene immer einen Hinweis auf den Heiligen Geist gesehen, der nach der Schrift den Erlöser in die Wüste und in die Versuchung geführt hat; der theologische Grund liegt aber vielmehr darin, dass dem Heiligen Geist die Theophanien Jesu zuzuschreiben sind (vgl. Joh. 15, 26). Mit diesem beziehungsreichen Inhalt, in dem sich Gottes- und Heilslehre in compendiöser Zusammenfassung und grösster theologischer Praecision spiegeln, dürfen die vier kleinen Deckenbilder den besten Leistungen solcher Art beigezählt und zusammen mit den Cambio-Darstellungen als Vorbild der unübertrefflichen Segnatura-Bilder betrachtet werden. In jedem Falle stehen sie, rein ideell angesehen, hoch über den Wandbildern unterhalb.

Perugino's Deckenbilder.

Hier ist zunächst der durch den Segen Leo's III gestillte Brand des Borgoquartiers nach dem Bericht des Papstbuches dargestellt: an und für sich für die künstlerische Behandlung ein mehr als spröder Stoff. Raffael hat denn auch in der vordern Hälfte ein ganz anderes Sujet eingestellt, das weit besser für die dramatisch lebendige Wiedergabe sich eignete: den Brand Troia's. Nur im Hintergrund neben der Fassade der alten Peterskirche hat das Er-

[1] Vasari III 579. — Steinmann Sixtin. Kapelle II 98 ff.

[2] ‚Les plus tristes de la vieillesse du Pérugin' (Raphaël p. 446).

[3] Es muss bezüglich der Bedeutung dieser zwei Tugenden im Auge behalten werden, dass sie nach der Auffassung des Mittelalters in der Heilsökonomie eine ausschlaggebende Rolle spielen. In den Meditationes de vita Iesu Christi, die man lange Zeit dem hl. Bonaventura zuschrieb (c. 2: Opp. Bonaventurae, Mainz 1609, VI 333), lässt sie der Autor direct die Incarnation herbeiführen, indem sie umsonst auf Erden nach einem gerechten Menschen gesucht haben; auch die in gleicher Richtung sich bewegenden religiösen Schauspiele haben den zwei Tugenden dieselbe Bedeutung zugeschrieben.

eigniss aus der Papstgeschichte Platz gefunden. Das zweite Fresco verherrlicht Leo's IV Seesieg über die Sarazenen bei Ostia (844), dargestellt in drei Einzelgruppen: in der rechten Ecke der Papst mit den Zügen Leo's X auf antiken Trümmern sitzend, die Hände zum Dankgebet erhoben; rechts davon die Ausschiffung und Fesselung der Gefangenen; im Hintergrund der Schiffskampf. Ein weiteres Fresco behandelt den nach der Rückkehr aus dem Frankenland von Leo III abgelegten freiwilligen Reinigungseid, und das vierte die durch denselben Papst vorgenommene Krönung Karls des Grossen, der die Züge Franz' I trägt.

Man hat sich natürlich auch hier zu fragen, in welchem Verhältniss zum Leben Leo's X diese Geschichtsmalerei steht. Dass die Zeitgeschichte sehr stark sich darin abgefärbt hat, zeigen schon die vielen Bildnisse, die das ganz besondere Entzücken Bembo's hervorgerufen haben[1]. Schon der Umstand, dass zwei immerhin recht entlegene Vorgänge aus dem Leben der gleichen Namensträger hier vorgeführt werden, legt die Annahme nahe, dass marcantere Vorgänge aus der Wirkungszeit des zehnten Leo unter der etwas schwächlichen Allegorie vergegenwärtigt werden. Der Verfasser des ‚Cicerone' wagte nur ein halbes Urteil über diese historischen Beziehungen[2]; während ihm der ‚Reinigungseid' nur ein ‚stattliches Caeremonienbild' ist, erkennt er der Krönungsscene die Bedeutung eines ‚politischen Tendenzbildes' zu, ‚eines frommen Wunsches Leo's X, der gerne Franz I zum Kaiser gemacht hätte'; die ‚Schlacht bei Ostia' scheint für ihn keinen zeitgeschichtlichen Sinn zu bergen; der ‚Borgobrand' dagegen symbolisirt ‚die Allmacht des päpstlichen Segens'. Die erste planmässige Untersuchung über die historische Bedeutung der Bilder stellte Hettner an[3], der den Schlüssel zur Feststellung der historischen Anspielungen, wie der ganzen späteren Stanzenreihe, so auch dieser dritten im Lateranconcil, näherhin in dessen 8. und 11. Sitzung gefunden zu haben glaubt. Die ‚Ostia-Schlacht' weist danach hin auf den dogmatischen Begriff der kirchlichen Einzigkeit und Allgemeinheit und der aus diesem Begriff folgenden Christenpflicht des Kampfes gegen die Ungläubigen; in der Reinigungs- und Krönungsscene lässt sich ‚eine Verherrlichung der in ihren Ansprüchen immer mehr sich steigernden Kirchenpolitik, der unumschränkten Gewalt und Machtvollkommenheit des Papstthums, der unbedingten Ueberordnung der Kirche über die weltliche Macht' nach Hettner nicht verkennen. In der 11. Concilssitzung war das die gallicanische Gefahr beschwörende und die Bulle ‚Unam Sanctam' neuerdings wieder sanctionirende Concordat mit Franz I verkündet worden. Im ‚Borgobrand' aber sieht Hettner den Hinweis auf die im Begriff der Heiligkeit liegende ‚Unverlierbarkeit der göttlichen Wunderkraft der Kirche', bezw. die Anspielung auf die in der 8. Concilssitzung erfolgte Verdammung der materialistischen Lehrsätze eines Pomponazzi. ‚Raffaels Fresken sind der künstlerische Ausdruck der hochfliegenden Machtansprüche des neu erstarkten Papstthums, der Vollgewalt der Kirche.' Im wesentlichen fand dieser Deutungsversuch Aufnahme in die kunstgeschichtliche Litteratur, im ‚Cicerone' wie bei Steinmann, bis neuestens Pastor[4] gegen manche Willkürlichkeiten Einspruch erhob. So lehnt er die Beziehung der Krönungsscene auf die angeblich von Leo geförderten Ansprüche Frankreichs auf die deutsche Kaiserkrone

[1] Bembi Opera (Venedig 1729) III 14.
[2] ‚Cicerone', Ausg. 1884 S. 712.
[3] Hettner Ital. Studien S. 225.
[4] Pastor Gesch. der Päpste IV 1, 496 ff.

als historisch nicht haltbar ab. Der Verfasser der Papstgeschichte hat recht, wenn er auf die Unterschrift unter dem Fresco besonderes Gewicht legt: ‚*Carolus Magnus Romanae Ecclesiae ensis clypeusque*‘, und in ihr eine Anspielung auf die von Franz I damals übernommene Schirmvogtei der Kirche sieht; daneben wird man aber auch an die kanonistisch-dogmatische Lehre des Mittelalters über das Verhältniss der zwei Gewalten denken müssen. Stärker noch ist die einzigartige Stellung des Papstthums in der Scene des Reinigungseides betont. Die wahre Bedeutung des Bildes enthält auch hier, wie Pastor hervorhob, die Unterschrift: DEI, NON HOMINIS EST EPISCOPOS IVDICARE. Es spiegelt sich in diesem Axiom der mittelalterlichen Rechtsanschauung ein Stück kirchenpolitischer, über ein Jahrhundert sich hinziehender Kämpfe wider; und Hettner wie Pastor haben ohne Zweifel das Richtige getroffen, wenn sie dessen Proclamirung mit der 11., dieser Frage gewidmeten und die Bulle ‚Unam Sanctam‘ neuerdings verkündenden Sitzung des Laterancoucils in Verbindung bringen. Dass die Seeschlacht bei Ostia eine Anspielung auf die noch immer im Vordergrund stehende, wenngleich unter Leo X für andere Interessen ausgebeutete Kreuzzugsidee sei, wird ebenfalls nicht zu bestreiten sein. Aber worauf hat man denn den Borgobrand zu beziehen? Hettners Deutung ist viel zu gesucht und die Bezugnahme auf das Laterancoucil, wie durchweg, so auch in dieser Frage viel zu geschraubt und dem damaligen, immerhin in festen, stereotypen Bahnen sich bewegenden theologischen Argumentationsverfahren ganz fremd. Aber auch Pastors Vorschlag, den Borgobrand auf die Beendigung des eben besiegten Schisma's zu beziehen, weiterhin auf den Neubau der Peterskirche, die man in den Architekturen des Vordergrundes zu erblicken hat, will mir nicht glücklicher erscheinen. Abgesehen davon, dass sie gänzlich unverständlich gewesen, enthält diese Deutung auch einen starken inneren Widerspruch. Es wäre doch ein schlechter Scherz gewesen, einen Neubau dadurch verherrlichen zu wollen, dass man ihn brennend und halb in Trümmern darstellte. Weit eher möchte ich im Fresco eine Verherrlichung der segensreichen Verdienste des Papstthums um die Stadt Rom erblicken, in denen zum Theil die geschichtliche Voraussetzung für die Souveränitätsrechte über den Kirchenstaat liegt. Wenn sich Leo X in diese Rolle stecken liess, so entsprach das doch ganz den von seinen zahlreichen Lobrednern gewahrten Ansprüchen dieses Papstes.

Die Fresken der dritten Stanze haben in der neuern Kunstforschung durchweg eine scharfe Beurteilung in Hinsicht auf den Inhalt erfahren. ‚*L'intrusion de la politique dans le domaine de la peinture d'histoire*‘, charakterisirt sie Müntz (p. 446), und noch schärfer Burckhardt (S. 786) als ‚höfisch geschmacklose, rein persönliche Huldigung des regierenden Papstes, der jene grossen, versöhnenden historischen Gedanken der Stanza d' Eliodoro fehlen‘, und, fügen wir bei, jene herrlichen, über die Zeit und die wechselnden Zufälligkeiten hinwegtragenden theologischen Ewigkeitsgedanken der Camera della Segnatura. Die christliche Kunst hat Halt gemacht an der Schwelle zur dritten Stanze; in den elogienhaften historischen Maskeraden hat sie wenig mehr zu sagen. Hier kam es ja nur darauf an, auf dem rein äusserlich mechanischen Wege der Namensgleichheit die Ruhmestitel des regierenden Kirchenoberhauptes festzulegen, so wie sie auch bei den pomphaften Umzügen durch die Strassen Roms geführt, wie sie in den ungezählten poetischen und prosaischen Elogien der Litteraten verkündigt wurden. Eine inhaltsreiche Gedankenentwicklung wie in den Segnatura-Fresken leuchtet ebensowenig aus

diesen Darstellungen wie aus Rubens' allegoristischer Verherrlichung der Maria von Medici. Allzusehr haben die persönlichen Prätensionen Leo's die allgemeine Idee von der Machtstellung des Papstthums und seinem segensreichen Einfluss auf die Cultur und das äussere Wohl der menschlichen Gesellschaft, die sich an den Gedankengang der andern Stanzen als logisches Programm für die dritte Camera hätte anschliessen müssen, überwuchert.

Wir können es dem Künstler wahrlich nicht verübeln, wenn er möglichst wenig Antheil an der dritten Stanze genommen hat und seinen Schülern Giulio Romano und Francesco Penni den weitesten Spielraum beliess. Nur im Borgobrand verrathen einige Einzelheiten, wie das schöne Motiv des den Vater aus dem brennenden Hause tragenden Jünglings (Aeneas und Anchises), der im Hindergrund fliehenden Frauen u. a., das Schönheitsgefühl Raffaels und dessen Frische in der Auffassung. Sonst aber kennzeichnen der Mangel an Ausdruck in den Köpfen, die Kälte des Colorits, die Ueberladung mit Detailwerk und Statistenfiguren, namentlich in den zwei letzten Fresken, nur zu deutlich die Schülerarbeit. Ohne uns in die Frage nach der stilkritischen Scheidung der verschiedenen Hände[1] hier weiter einzulassen, sei nur angemerkt, dass man die gruppenweise Auseinanderreissung der Scenen, den Mangel an innerer Einheit und consequenter Harmonie in den zwei ersten Fresken wol damit in Verbindung bringt, dass Raffael hierfür einzelne Gruppenzeichnungen geliefert hat, die ohne innern Zusammenschluss von seinen Schülern verwerthet worden sind und die in ihrer unübertrefflichen Schönheit und Linienreinheit so harte Gegensätze zur Werkstattarbeit bilden. Jedenfalls ist von der Ostia-Schlacht eine derartige Einzelzeichnung bekannt, und zwar jene, die Raffael im Frühjahr 1515 Dürer zuschickte, um ihm ‚seine Hand zu weisen'. Den zwei letzten Darstellungen steht Raffael noch ferner. Die Uebertragung der Bauleitung der neuen Peterskirche hatte ihn genöthigt, sich ganz in Architekturstudien zu vertiefen. Dadurch wurde einmal die Vollendung des Cyklus in der dritten Stanze bis in den Sommer 1517 verzögert; aber auch nach anderer Seite noch wurde das für seine Malerei bedeutungsvoll: seine Schule bekam selbständige Bedeutung, und seine neuen Studien führten ihn ganz in die Antike, deren alte Bauwerke er in diesen Jahren emsig vermessen und aufnehmen liess. Seine Schüler nutzten diese Quelle künstlerischer Motive reichlich aus; ihr ganzes Empfinden war bald davon beherrscht, so dass sich später aus dieser Nachempfindung der unselige Classicismus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickeln konnte. Schon in der Heliodor-Stanze tritt uns dieses neue Element, wie wir gesehen, entgegen, in breitem Masse aber erst in der Incendio-Stanze (die nackten Krieger, Aeneas und Anchises etc.)[2].

Sala di Costantino.

Noch weiter entfernen sich vom Geiste Raffaels die Malereien im Constantin-Saal, dem letzten und grössten der ‚obern Gemächer'. Sie sind erst nach Raffaels Tod durch Giulio Romano und Penni entstanden, wahrscheinlich zwischen Ende 1523 und Frühjahr 1525; früher fallen nur die zwei Allegorien der Iustitia und Comitas, die in Oel gemalt sind, wol in Nachahmung eines von Sebastiano del Piombo in S. Pietro in Montorio damals unternommenen ähnlichen Versuches. Eine Deckenmalerei hatte der ursprünglich mit Holzplafond versehene Saal nicht, bis unter Gregor XIII ein Gewölbe eingezogen und Barockgemälde angebracht wurden. Ob auf den Wandcyklus Raffael noch

[1] Vgl. Dollmayr R.s Werkstätte S. 247 ff. [2] Vgl. Dollmayr a. a. O. S. 248.

irgendwelchen Einfluss gehabt hat, lässt sich nicht mehr nachweisen; dagegen scheint Leo X selbst, vielleicht noch mit Raffael, das Programm dazu in ganz allgemeinen Linien festgestellt zu haben [1]. Die Darstellungen, die als hängende Teppiche mit reichen Bordüren gedacht sind, zeigen Constantins Schlacht gegen Maxentius am Ponte Molle (Skizze im Louvre zu Paris; die getreuere Originalskizze, ehemals im Neapeler Schloss, soll jetzt in Radicena in Calabrien wieder aufgetaucht sein), die nach Dollmayr ‚nicht nur in den einzelnen Gruppen die packendsten Kampfscenen enthält, sondern auch in ihrer Gesammtwirkung das Gewühl eines in der Ebene tobenden Gefechtes zum Ausdruck bringt'; die Taufe Constantins und seines Sohnes (Ort der Handlung das Lateranbaptisterium; der Taufende Papst Silvester mit den Zügen Clemens' VII), von Penni; die Constantinische Schenkung (im Innern der alten Peterskirche), grossentheils von demselben; die Erscheinung des Kreuzes vor Constantin vor der siegreichen Schlacht. Neben den Hauptbildern sind noch sechs Päpste zwischen je zwei Tugenden in gemalten Nischen angebracht: Petrus zwischen Ecclesia und Aeternitas, Clemens I, Silvester I, Urban I, Damasus I, Leo I [2]. Die reine Allegoristik der Leo-Stanze macht im Constantin-Saal wieder der Hervorhebung des unter providentieller Leitung vor sich gehenden Weltgeschichtlichen Platz. In der Constantin-Schlacht, zu der die begleitenden Fresken nur die Einleitung und den Nachhall bilden, ist der Angelpunkt der christlichen Zeitentwicklung verherrlicht; sie kennzeichnet den Moment der Begründung der äussern Machtstellung der Kirche (nicht der Kirche überhaupt); und diesen Gedanken erläutern des nähern die angebrachten Papstbildnisse. Bezüglich der Art und Weise, wie hier der in den historischen Hauptscenen angeschlagene Gedanke in den Repraesentationsbildnissen weiterklingen soll, muss auf unsere Bemerkungen weiter oben verwiesen werden; dort ist bereits festgestellt, dass sich hierin ein bis in die frühchristliche Kunst hinaufreichendes Schema kundgibt. Im Hinblick auf diese wieder höhere Auffasung der hier zu lösenden Aufgabe möchte man gern einen Einfluss Raffaels auf die Feststellung des Programms annehmen. Der antike Einschlag ist in allen Darstellungen dieses Saales womöglich noch stärker als im Leo-Saal.

Sockelbilder in den Stanzen.

Hier wie in den beiden vorhergehenden Stanzen sind an den Sockelflächen noch monochrome Malereien angebracht, deren Autor nicht ganz sicher zu bestimmen ist. Die Sockelbilder der Heliodor-Stanze enthalten elf Allegorien von Elementen des öffentlichen Lebens, wie des Handels, der Marine, des Gesetzes, des Friedens, Schiffahrt, Weinlese, Landwirthschaft, Religion; ferner eine Anzahl Karyatiden [3]; im Leo-Saal sind in gleicher Weise verschiedene historische Beschützer der Kirche angebracht (Karl d. Gr., ‚*Ecclesiae ensis clypeusque*', König Aistulph, Kaiser Lothar, König Ferdinand der Katholische) und im Constantin-Saal Scenen aus dem Leben des Kaisers, dessen Namen der Raum trägt. In ihrer heutigen Gestalt, vielleicht auch von Anfang

---

[1] Vgl. Gotti Vita di Michelangelo I 138; Dollmayr a. a. O. S. 320 ff. 347 ff. Passavant Raph. von Urbino II (Lpz. 1839) 365 ff.

[2] Die Tugenden und Allegorien stehen nur in sehr losem (ausgenommen bei Petrus) geschichtlichen Zusammenhang mit den Päpsten; so haben Clemens I die Moderatio und Comitas. Silvester I Fides und Religio, Urban I Iustitia und Caritas, Damasus Prudentia und Pax, Leo I Innocentia und Veritas neben sich. Es gibt sich hierin ebenso die Vorliebe der späteren Verfallzeit für unberechtigte, subjective Allegorik zu erkennen, wie in den derben Formen dieser Allegorien und in den unbekleideten mythologischen Gestalten die Geschmacksrichtung dieser Zeit in anderer Hinsicht. Vgl. noch Paliard Remarques sur les papes représentés dans la salle de Constantin au Vatican. Par. 1884.

[3] Müntz Raphaël p. 380.

an, gehen diese Malereien auf Maratta oder seine Schule zurück [1], die des Constantin-Saales ursprünglich auf Penni oder Giulio Romano. Denselben Ursprung haben sehr wahrscheinlich noch zahlreiche andere Werke mehr decorativer Art gehabt, mit denen Raffaels Name in Verbindung gebracht worden ist, wie die 1513 in Auftrag gegebene Ausschmückung des Verbindungscorridors zwischen Vatican und Belvedere [2], die nicht mehr erhalten ist, und die erst neuestens wieder aufgedeckte Groteskenmalerei (von Giovanni da Udine) in der dritten Loggia [3].

Teppiche.

Ist der persönliche Antheil Raffaels an den zuletzt behandelten Werken ein sehr geringer, so hat er desto marcanter den unverwischbaren Stempel seines Genius einer andern Gruppe von Werken aufgeprägt, den für die Sixtinische Kapelle bestimmten Teppichen *(arazzi della scuola vecchia)* [4]. Wie oben schon erwähnt, war der grosse Sockelfries der Wandflächen der Sixtina provisorisch von Anfang an mit einem Teppichmuster bemalt; bis in die Tage Leo's X hinein war darüber eine angeblich aus dem Osten gekommene Teppichfolge mit Passionsscenen angebracht. Der prachtliebende Medici mochte darin keinen befriedigenden Schmuck der jetzt, nach der theilweisen Niederlegung der Peterskirche, mehr und mehr für die grossen kirchlichen Feierlichkeiten verwendeten Sixtina erblickt und bald nach seinem Regierungsantritt den Auftrag zur Herstellung eines bessern Ersatzes gegeben haben. Jedenfalls geht aus einem Zahlungsanweise an Raffael vom 15. Juni 1515 hervor, dass der Künstler mit dem Entwurf der Cartons damals schon ziemlich weit gekommen war; Ende 1516 dürfte nach einem andern Anweise diese Arbeit nahezu abgeschlossen gewesen sein. Die Ausführung in goldfadendurchwirkter Wolle und Seide geschah nicht, wie man früher annahm, in dem damals stark gesunkenen Arras, der ursprünglichen Heimat dieses Industriezweiges, sondern in Brüssel, und zwar in der Fabrik des hochangesehenen Teppichwirkers

[1] Vgl. Dollmayr a. a. O. S. 246 u. 349.

[2] Vermeintlich die ‚Uccelliera' Julius' II; vgl. ‚Germania' 1906, Nr. 184 II.

[3] Dollmayr S. 247. Vgl. die aus dem Pontificat Julius' II und dem Leo's X stammenden Zahlungsanweisungen bei Müntz Les historiens de Raphaël p. 133; Ders. Raph. p. 382.

[4] Ueber die Tapeten vergleiche die übrigens lange nicht vollständige Litteratur bei Müntz Les historiens de Raphaël p. 111; daselbst p. 139 einige Documente. — Vasari VIII 47—48. 242. — W. Gunn Cartonensia or, An Historical and Critical Account of the Tapestries in the Palace of the Vatican. Lond. 1831. — Fernow Raffaels Tapeten (Wielands ‚Der Neue Teutsche Mercur' 1797, 1—33. 105—142). — Platner-Bunsen Beschreibung der Stadt Rom (1834) II 2, 390—415. — R. Cattermole The Book of the Cartoons. Lond. 1837. — W. L. Bowles The Cartoons. of Raphael. Lond. 1838. — Trull Raphael vindicated. Lond. 1840. — G. F. Waagen Die Cartons von Raffael in besonderer Beziehung auf die nach denselben gewirkten Teppiche in der Rotunde des k. Museums zu Berlin. Berlin 1860. — H. Smith Expositions of the Cartoons of Raphael. Lond. 1861. — William Watkiss Lloyd Christianity referred to artistic treatment and historic fact. Lond. 1865. — Charles Ruland Notes an the Cartoons of Raphael. Lond. 1867. — Gaetano Frascarelli Gli arazzi di Raff. al Vaticano. Roma 1877. — Müntz in Chronique des Arts et de la Curiosité 1876, Nr. 28—32; 1877, Nr. 25—26; 1879, Nr. 36; und in Hist. générale de la Tapisserie p. 18. 30. 87 ss. — H. Grimm Raphael u. das Neue Testament (in ‚Zehn ausgewählte Essays' [2] [Berl. 1883] S. 390 ff.). — Gerspach in Rev. de l'art chrét. 1901, p. 91 ss. — Pastor Gesch. d. Päpste IV 1, 499 ff. Die Londoner Cartons sind durch ausgezeichnete Photographien von Braun in Dornach zugänglich gemacht; publicirt sind sie in vorzüglichem Kupferdruck sammt dem vollständigen Skizzenmaterial, den ausgeführten Teppichen, sowie denjenigen der zweiten und dritten Serie von E. Müntz, Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux Musées et Collections de l'Europe, Par. 1897.

Pieter van Aelst; der Raffael-Schüler Bernhard von Orley hatte die Oberleitung darüber. Schon Ende Juni 1517 konnte der erste hergestellte Teppich, die Schlüsselübergabe, dem durchreisenden Cardinal d'Aragona gezeigt werden[1]. Anfang Juli 1519 langten drei und für den Stephanstag desselben Jahres vier weitere Teppiche in Rom an. Im ganzen waren es zehn; als elfter wurde später noch der erst unter Clemens VII fertig gewordene mit der Krönung Mariae, der für die Altarwand bestimmt war, hinzugefügt. Raffael hatte für jeden seiner in Originalgrösse ausgeführten, in Leimfarbe leicht colorirten Cartons 100 Goldducaten erhalten, der Weber 1500, nach Andern 2000, jedenfalls ist die von Vasari genannte Summe von 70 000 Goldducaten für die ganze Folge eine phantastische Uebertreibung.

Nach den vielen Schicksalen, die die Teppiche erlebt haben, darf es geradezu als Wunder betrachtet werden, dass sie heute noch in leidlich gutem Zustand erhalten sind. In der Sixtina aufgehängt, sahen sie hier die aufgebahrte Leiche des Connétable de Bourbon, aber auch den grenzenlosen Vandalismus von dessen Söldnerschaaren, deren Habgier sich an der untern Hälfte des Elymas-Stückes vergriff, um die eingewirkten Goldfäden einzuschmelzen; dann waren sie mehrere Jahre in fremde Hände zerstreut, selbst bis nach Constantinopel, bis 1554, zum Theil dank der Hochherzigkeit Anne's de Montmorency, die ganze Serie wieder der Sixtina zurückerworben wurde. Erst wieder Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt; damals rühmte sie Goethe, der sie am Frohnleichnamstage sah, als das einzige Werk, das nicht klein erscheine, wenn man von Michelangelo's Gebilden in der Sixtina komme[2]; ähnlich begeistert äussert sich auch Fernow über sie; er sah sie ‚in den Tagen der Frohnleichnamsprocession in der Halle, welche vom Petersplatz in den Vatican führt, ausgehängt‘[3], noch 1797, ein Jahr bevor sie wiederum feindliche Begehrlichkeit nach Frankreich entführte, von wo sie Pius VII erst 1808 wieder an sich brachte. Unter Pius IX (von 1866 an) und Leo XIII (von 1889 an) wurden sie einer gründlichen Restaurirung unterzogen[4] und harren, nachdem sie bisher hinter der Galleria dei Candelabri aufbewahrt waren, jetzt der Anbringung an ihrer ursprünglichen Stelle.

Der Erhaltungszustand lässt die einstige Schönheit und Leuchtkraft kaum mehr erkennen; die Farben, besonders die Localfarben, sind stark verblichen. Die Seitenbordüren, soweit sie nicht angewebt, sind wahrscheinlich an verschiedenen Stellen falsch angenäht; die Kette muss an vielen Orten erneuert und selbst ganze Stellen müssen neu hergestellt werden durch Stocknähte; auch die Zwischenräume zwischen der Kette bedürfen einer neuen Aufnahme. Noch bedenklicher haben die Zeit und die Sorglosigkeit der Menschen den Cartons mitgespielt. Sie verblieben nach ihrer Ausführung in den Niederlanden, und nach ihrer Aufdeckung im 17. Jahrhundert wurden sieben auf Rubens' Rath von Karl I von England erworben und befinden sich heute als Besitz des englischen Königshauses im South-Kensington-Museum[5]. Drei waren schon 1630

---

[1] Reise des Kardinals Luigi d'Aragona, herausgeg. von Pastor, S. 65. 117. Hier ist aber von sechzehn durch Leo für die Sixtina bestellten Tapeten die Rede.

[2] Goethe Werke (Weimar 1890 ff.) I 32, 21 ff.; IV 8, 231.

[3] Fernow a. a. O. S. 5.

[4] Gentili Memoria sulla condizione degli arazzi. Roma 1886. — Ders. Arazzi antichi e moderni. Roma 1897.

[5] Neuestens hat man auch ihnen den Raffael'schen Ursprung bestreiten wollen. Miss Campbell gab sie (The Art Journal 1903, Apr.) für eine spätere Copie aus und erklärte als Originale die in nordamerikanischen Besitz übergegangenen Lookmanoff-Cartons.

verschollen. Nur die Cartons können eine völlige Vorstellung von den Absichten des Künstlers geben, weil hier die Composition, die Zeichnung und das Colorit unmittelbar vor uns liegen. Trotz des ruinösen Zustandes zeigen sie uns eine der reichsten Schöpfungen des Meisters, ein ‚Denkmal seines persönlichsten Gefühls'. Auch an diesem Werk ist die neuere Kritik nicht unthätig vorübergegangen. Dollmayr beschränkt den ganzen Antheil Raffaels auf die ersten flüchtigen Skizzen; das Werk aber als solches schreibt er unter dem Beifall Wölfflins und Fischels Francesco Penni zu [1], von dem schon Vasari berichtete, dass er Raffael weitgehende Dienste im Bemalen der Cartons und namentlich auch in den decorativen Partien der Teppiche geleistet habe (VIII 242). Dagegen haben mit Recht Müntz, Weese und v. Fabriczy die geniale Ueberlegenheit dieser Werke über unleugbare Schülerarbeiten betont. Wie man auch das Mass der Schülerbeihülfe bestimmen mag, Stücke wie der Fischzug, die Predigt Pauli, das Opfer zu Lystra, die Heilung des Lahmen zeigen eine Grosszügigkeit der Composition, eine wohlabgewogene Harmonie der Linien und eine vielseitige Wuchtigkeit im Ausdruck bei einer erstaunlichen Klarheit der Formen, so dass überall die Hand des Genius unmittelbar sich verräth. Und mag die moderne Kunstforschung immerhin feststellen, dass die Compositionen nicht textil und decorativ genug empfunden und im Carton durchgeführt seien [2], die Cartons für sich allein stellen Werke von höchster künstlerischer Wirkung und von einer solchen ausdrucksvollen Erfassung des Momentes dar, dass sie ‚als Schatzkammer der Ausdrucksformen menschlicher Gemüthsbewegungen' viel mehr als jedes andere Werk Raffaels auf die weitere Entwicklung der Kunst eingewirkt und auch zuerst wieder seinen Künstlerruhm im 17. und 18. Jahrhundert neu begründet haben. Die zwei Cartons mit der Predigt Pauli und dem reichen Fischzug zählen mit ihrer wunderbaren Ausdrucksscala neben Lionardo's Cenacolo, den Segnatura-Fresken und der Decke der Sixtina zu jenen Gebilden, in denen das christliche Empfinden des modernen Menschen am tiefsten erfasst und am kraftvollsten zur Offenbarung gebracht ist.

Schon die Zeitgenossen Raffaels bewunderten, sieht man von der neidischen Note des Sebastiano del Piombo ab, einmüthig die Pracht der Sixtina-Teppiche. *‚Pulcherrimi, pretiosi, de quibus tota capella stupefacta est in aspectu illorum, qui, ut fuit universale iudicium, sunt res qua non est aliquid in orbe nunc pulchrius'*, so erging sich voll Bewunderung Paris de Grassis über sie [3]; und selbst ein Mann wie Rio, der so ganz anderer Richtung folgte, übersah angesichts der Predigt Pauli doch über der Erhabenheit der Kunstformen nicht die Tiefe des christlichen Gedankens: *‚On ne peut rien comparer à cette dernière composition dans le domaine de l'art chrétien.'* [4] Durch verschiedene Wiederholungen, zum Theil noch aus dem 16. Jahrhundert (in Berlin die ehedem für Heinrich VIII von England angefertigte Serie; in Wien die früher in Mantua befindliche; in Madrid; in Loreto; aus dem 17. Jahrhundert eine im Auftrag Karls I angefertigte Folge; eine andere in Dresden, u. s. w.) [5], und zahlreiche Stiche [6] wurden die Ausdruckswerthe und die Figurentypen in ganz Europa populär.

Die zehn Tapeten stellen der Hauptsache nach Scenen aus dem Wirken der zwei Apostelfürsten, meist in enger Anlehnung an die Apostelgeschichte,

[1] Dollmayr a. a. O. S. 253 ff.

[2] Vgl. Müntz Raphaël p. 476 ss. u. Gerspach a. a. O. S. 109 ff.

[3] Armellini Il Diario di Leone X di Paride de' Grassi (Roma 1884) p. 77.

[4] Rio Michel-Ange et Raphaël p. 188.

[5] Vgl. Passavant Raffael von Urbino II 273 ff.

[6] Die älteren aufgezählt bei Passavant a. a. O. II 236.

dar. Jedes Stück ist von einem Sockelrahmen und Seitenbordüren eingefasst. Der erstere führt auf den dem Apostel Paulus gewidmeten Stücken in kleinen, goldfarbigen Darstellungen meist die Hauptscenen weiter; unter der Petrus-Folge aber sind Vorgänge aus dem Leben Leo's X bis zu seiner Thronbesteigung geschildert, darunter die Vertreibung der Medici aus Florenz, seine Flucht nach Frankreich, seine Gefangennahme bei Ravenna. Die Bordüren, die an Reichthum der Motive und an Reinheit der Formen und guter harmonischer Wirkung der Decoration der Loggien nicht nachstehen, wiewol die Einzelausführung deutlich die Schülerarbeit verräth, enthalten neben Grotesken Darstellungen der Parzen, der Horen, Jahreszeiten, Tugenden und eine Arbeit des Hercules; Gerspach möchte dazu noch eine in Florenz erhaltene Bordüre mit den ‚Artes liberales' rechnen.

Petrus-Cyklus.

Die Petrus-Folge, ohne Zweifel für die Evangelienseite der Kapelle bestimmt, enthält die Schlüsselübergabe (Joh. c. 21), den reichen Fischfang (Luc. c. 5; Fig. 176), die Heilung des Lahmgeborenen (Apg. c. 3); den Tod des Ananias (ebd. c. 5); die Steinigung des hl. Stephanus (ebd. c. 7). Am schwächsten ist hier die letzte Darstellung, auf deren Ausführung der Meister wol nur beschränkten Einfluss hatte. Eine Composition von unvergleichlichem Inhalt dagegen ist der reiche Fischfang. Zwei Kähne auf dem See, der sich im Hintergrund in weiter Ferne am Horizont verliert, auf der Seite, wo Kapharnaum sich aufthürmt, wie im Vordergrund, wo mächtige hungrige Reiher sich in die Scene einschieben, vom Land begrenzt. Ueber dem Allem eine feierlich grosse, einfache Stimmung. Und auf diesem Gewässer ein noch grösserer, noch feierlicherer, weltgeschichtlicher Vorgang. Im einen Kahne drei Fischer, völlig für die Umwelt absorbirt durch die physische Anstrengung des reichen Fischfanges, und dicht daneben im zweiten Fahrzeug die urplötzliche Erkenntniss der Gottesnähe bei diesen rauhen Männern, deren Händen eben die Netze entfielen. Man hat auf die wunderbar feine Linienführung der Silhouette in der Composition hingewiesen, die von rechts nach links in einer aufsteigenden Linie bis zu dem stehenden Mann im zweiten Kahne sich bewegt, sich dann in Petrus senkt, der soeben von dem Blitzstrahl der Glaubenserleuchtung getroffen selig in die Knie gesunken ist und dann sich wieder erhebt in Christus, aus dem nur die majestätische Ruhe und Erhabenheit der Gotteswürde sprechen, nichts von Anstrengung, nichts von Zweifeln, nichts von stürmischer Erregung. Viel gewaltiger aber noch als diese äussere physische Gradation ist in dem Bilde die innere Steigerung des Ausdruckes, vom Nichtsahnen zum ersten erstaunten Aufdämmern in dem stehenden Apostel, der die nothwendige Vermittlung zwischen den beiden Gruppen bildet, durchgeführt. ‚So hatte noch Niemand componirt', ruft Wölfflin aus; so tief aber auch Niemand mit so einfachen Mitteln die suggestiv bezwingende Einwirkung Dessen wiederzugeben gewusst, der da redet wie einer, der Macht hat. Wie ganz anders ist die Situation bei der Schlüsselübergabe gestaltet! Wiederum ist's am See Genesareth. Diesmal aber Christus in autoritativer, machtgebietender Haltung, mit energischer Doppelbewegung auf die zur Obhut überantworteten Lämmer weisend und auf die übergebenen Schlüssel; vor ihm Petrus, nicht so stürmisch wie im Kahn, voll seligen, demuthsvollen Glückempfindens in die Knie gesunken; dahinter ist in der Gruppe der elf andern Apostel die Scala der Empfindungen von dem furchtsamen Erstaunen und dem Schreck ob der Vision bis zur kindlichen Hingabe in Petrus und in dem dahinter stehenden jugendlichen Johannes, der schon halb in die Knie gesunken ist, in wunderbarster,

natürlich harmonischer Abwechslung zum Ausdruck gebracht. In der Heilung des Lahmgeborenen ist eine decorativ äusserst wirksame Composition geschaffen; die eigenartigen, schweren gewundenen Säulen, deren Vorbilder in der Peterskirche standen, sind, wie Wölfflin feinsinnig hervorhob, mit Bedacht gewählt, den Raum und die Menschenmassen darin zu gliedern und die bedeutsamste Gruppe darunter doch wirksam zur Geltung zu bringen. Die Andeutung des Menschengewühls ist dadurch völlig gegeben und die Uebersichtlichkeit nicht geopfert. Neben diesen rein formalistischen Vortheilen hat Raffael aber ebenso einfach und natürlich und gleich meisterhaft das dramatische Interesse zu wahren verstanden. Die Hässlichkeit der Armut und des Cretinismus und die voll entwickelte Schönheit der Gestalten, auf welche die Natur



Fig. 176. Raffael, Der reiche Fischfang. Carton im South-Kensington-Museum zu London.

verschwenderisch ihre Gaben ausgestreut, der Kinder und Frauen — die grossen, schneidenden Gegensätze, die keine Philosophie wegzudisputiren und kein Fortschritt und keine Erfindung auszugleichen vermögen: sie sind hier mit einem unvergleichlichen Realismus nebeneinander gestellt. Darüber aber auch die Lösung dieses herben Räthsels in der Menschenfamilie: neben und an das jammervolle Elend der Enterbten, an denen so oft die Frohen achtlos vorübergehen, tritt die übernatürliche Kraft des Christenthums, nicht theatralisch und nicht mit dem Anspruch auf äussere Anerkennung, sondern mit dem innern Drang einer heiligen Gottespflicht; dem Stumpfsinn des Krüppels naht die lindernde und tröstende Heilkraft. Dramatisch noch höher gesteigert ist die Scene, die uns das Strafgericht über Ananias vorzuführen hat. Hier ist jede Linie der Composition und jede Miene des Ausdrucks abgewogen,

um die fulminante Wirkung einer plötzlichen Wunderkraft sichtbar zu zeigen. An dem Loch in der Mitte der Composition ahnt man noch, wo Ananias stand, bevor er blitzartig niedergeschleudert wurde auf den Boden, wo er sich im letzten Todeskampfe krümmt; und an den Gebärden der Zuschauer, die neugierig und erschreckt zu dem Getroffenen sich hinwagen oder entsetzt vor ihm zurückfahren, erkennt man die psychischen Erschütterungen eines derartigen übernatürlichen Schlages. Die ruhig und hoheitsvoll postirte Gruppe der Apostel verräth deutlich, dass sie den Ursprung und Zusammenhang des furchtbaren Geschehnisses kennen und anerkennen; und die Hand, die Petrus noch nicht zurückgezogen hat — so momentan ist hier Ursache und Wirkung zusammengefallen —, wie diejenige Pauli nebenan, der die Mahnung noch einmal eindringlich einschärft, zeigen uns, dass sie das richtende und vernichtende Wort gesprochen haben. Die Menschen, die im Hintergrund ihre Habe herbeibringen und den Vorgang noch gar nicht bemerkt haben, geben die innere Motivirung des Strafgerichtes. Es ist eine einfache, natürliche Haltung, in der die Apostelfürsten uns entgegentreten, ohne leidenschaftliche Uebertreibung der Ausdrucksgebärden, auf welche die spätere Kunst in ähnlichen Sujets so starke Accente legte [1]. ‚Als Composition ist diese Tragödie unter den figurenreicheren Compositionen Raffaels seine höchste Leistung.‘ [2]

Paulus-Cyklus.

Einen ähnlichen Moment hält in dem Paulus-Cyklus die Scene der Blendung des Elymas fest. Die zwei grossen geistigen Mächte haben sich hier gemessen vor dem Vertreter der politischen Weltmacht; die übernatürliche Kraft christlicher Wahrheit hat das mit den finstern dämonischen Mächten arbeitende Heidenthum besiegt und, was es geistig längst schon war, auch physisch geblendet. Wie bereits bei dem letztbetrachteten Sujet hebt sich auch hier die majestätisch kraftvolle Gestalt des Apostels, aus dessen Munde das Wunderwort kam, wirkungsvoll ab von der selbst bis auf den Proconsul lebhaft bewegten Menge und in scharfem Contrast von der hülflos dahintappenden Figur des Elymas.

Es kann kaum zweifelhaft sein, dass Raffael eine gewisse innere Parallelisirung der vorgeführten Geschehnisse aus dem Leben der beiden Apostel, zugleich mit einer feinen Differenzirung beabsichtigte. Der Heilungsscene im Leben Petri entspricht gegenüber die Opferscene von Lystra. Hier ist der Vorgang aber erweitert und einen Schritt vorwärts gerückt. Paulus ist als Wunderwirker und Prediger in Lystra aufgetreten, und die Wirkung beider Bethätigungen ist, dass das Volk die zwei fremden Männer für Jupiter und Mercur hält, dessen Statue im Hintergrund ebenso imposant aufragt wie die Rhetorgestalt des Apostels. Der Lahme, der geheilt wurde, glaubt allein unter der freudig erregten Menge an die wahre Macht, die Paulus verkörpert. Raffael hat die höchste Steigerung dieses Vorgangs festgehalten, wo der Opferschlächter eben zum Schlag auf das Opferthier ausholen will, um den Willen der Menge zu befriedigen, und wo gegenüber der unbedingte Widerspruch sich erhebt in Paulus, der, aufs höchste empört über solche Verkennung seiner Worte, sein Gewand zerreisst.

In ganz anderer Weise wird die Macht des lebendigen Wortes in der Predigt Pauli in Athen (Fig. 177) versinnbildet. Hier liegt die höchste Steigerung dieser Macht vor, zugleich ist die Composition gegen die vorausgehende vereinfacht und klarer gestaltet, jede Nebenwirkung peinlich vermieden. Alles concentrirt sich hier auf die Gestalt, die unvergleichlich ruhig

---

[1] Vgl. darüber Wölfflin Klass. Kunst S. 112. [2] Grimm Leben Raffaels S. 407.

und kraftvoll die vielköpfige Menge beherrscht. Alles, was nach Berechnung, nach physischer Gewalt und nach leidenschaftlicher Erregung aussähe, ist vermieden. Die Wucht der Rede aber verspüren wir an dem Bann, in dem sie die Zuhörer hält und unter dem sie die verschiedenartigsten Empfindungen in reicher Abfolge bei ihnen auslöst.

In diesen zwei Motiven, dem Opfer von Lystra und der Predigt auf dem Areopag, ist in feinfühligster Auffassung das Wort Christi behandelt: ,Wenn ihr meinen Worten nicht glauben wollt, so glaubet doch wenigstens meinen Werken.' Dort das rein äusserliche, naive Glauben an die Wunderkraft, hier die wundervolle, rein geistig sich äussernde Empfänglichkeit des Gebildeten für die Wahrheit. Ob irgendwo entschiedener und feiner der ungeheure Unter-



Fig. 177. Raffael. Pauli Predigt in Athen. Carton im South-Kensington-Museum zu London.

schied solcher Seelenstimmungen erfasst und wirkungsvoller wiedergegeben worden ist? Das Eine ist jedenfalls unbestreitbar, dass hier ein Höhepunkt in der Entwicklung des Charakters des Apostels, vielleicht überhaupt der absolute Höhepunkt der Teppichdarstellungen vorliegt; und gern stimmen wir dem Urteile Grimms zu: ,Gewaltiger hat Raffael den predigenden Paulus nicht dargestellt; eindringlicher ist Predigen überhaupt nie künstlerisch dargestellt worden.' Es lohnt sich aber auch hier, den zwei die Wirkungen des gesprochenen Wortes illustrirenden Sujets gegenüber an die Uebertragung einer hohen geistigen Mission und Autorität zu erinnern, die auf der andern Seite in ähnlich sich steigernder Differenzirung verherrlicht ist.

Gegenüber diesen grossen Darstellungen fallen die zwei ersten Sujets des Paulus-Cyklus, die Bekehrung des Völkerapostels und dessen Gefangen-

schaft in Philippi, stark ab. In der schmalen, bordürenartigen Composition der letzteren Scene, die uns nur oben, halb versteckt hinter dem Kerkergitter, die Gestalt Pauli und davor zwei Wächter zeigt, fällt die eigenartige Personification des Erdbebens auf, die Büste eines riesenhaften wilden Mannes, der durch die Wucht seiner Fäuste den Erdboden, unter dem er kauert, zerklüftet.

Wir können es uns hier versagen, auf die von Springer behandelte Frage nach dem Verhältniss zwischen Raffael und Masaccio, dem grossen Vorbilde des getragenen Geschichtsstiles, näher einzugehen. Dagegen müssen wir, bevor wir uns die Frage nach der Bedeutung der Compositionen im Zusammenhang mit den Schöpfungen der Sixtina stellen, noch flüchtig die Reihenfolge betrachten, in der sie in der Kapelle aufgehängt waren. Bunsen hat diese Frage zuerst näher ins Auge gefasst und ohne nähere Motivirung einen bis vor kurzem allgemein, wenn auch manchmal unter leisen Zweifeln (Förster, Gerspach) angenommenen Vorschlag gemacht. Danach begann die Reihenfolge an der Altarwand, an welcher der reiche Fischfang, die Bekehrung Pauli und die Krönung Mariae angebracht waren; rechts und links schlossen sich dann an: Steinigung des Stephanus, Heilung des Lahmgeborenen, Tod des Ananias, Bestrafung des Elymas, Opfer in Lystra, Pauli Predigt in Athen Paulus im Gefängniss. Diese Vertheilung bringt einigermassen die Tapeten innerhalb des heute vorhandenen Presbyteriums bis zur Marmorschranke unter. Sie wird aber sofort hinfällig, wenn man weiss, dass die letztere früher um $4^1/_2$ *m* nach vorn gerückt war und dass anderseits an der Altarwand oben ein Fresco Perugino's und an der rechten Seite vom Altar eine Thüre eingebrochen war, die beide nicht verhängt werden konnten. Steinmann hat nun eine Lösung vorgeschlagen, die durchaus einleuchtend ist [1]. Dass die Arazzi zu je fünf auf jeder Seite vertheilt waren, schliesst er aus den zwei verschiedenen Serien von historischen Erzählungen in den Sockelbordüren; die Altarwand fällt für die Vertheilung weiter nicht in Betracht. Dagegen kommen, worauf schon die Masse hinweisen [2], nur die sechs durch die obern Fresken bestimmten Felder der Längswände in Frage. Da nun auf jeder Seite durch die bereits unter Leo X für die Frauen errichteten Tribünen rechts und links von der Eingangsthür je ein Feld ausfiel, reichten die zehn Arazzi vollständig hin zur Bedeckung der Flächen an den Längswänden; je zwei Teppiche hingen im Laienraume, je drei im Presbyterium. Für die Aufeinanderfolge ist zunächst in dem schmalen, nur neben der Cantoria unterzubringenden Stück mit Paulus im Gefängniss ein Anhalt geboten, für die Petrus-Reihe aber in der doch wol chronologisch gehaltenen Abfolge der Scenen aus dem Leben des Papstes in den Sockelbordüren. Danach lässt sich folgendes Schema feststellen: Evangelienseite von hinten nach vorn: Schlüsselübergabe unter der Rotte Kore; Heilung des Lahmgeborenen unter der Gesetzgebung auf Sinai; Tod des Ananias unter dem Durchgang durchs Rothe Meer; Steinigung des Stephanus unter dem Jugendleben des Moses; der reiche Fischfang unter der Beschneidung des Mosessöhnchens. Epistelseite von vorn nach hinten: Pauli Bekehrung unter der Taufe Christi; Blendung des Elymas unter dem Reinigungs-

---

[1] STEINMANN Die Anordnung der Teppiche Raffaels in der Sixtin. Kapelle (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. XXIII 186—195); dazu v. SCHMIDT i. d. Zeitsch. f. bild. Kunst 1904, S. 297.

[2] Sie schwanken ziemlich erheblich zwischen 5,15 *m* und 3,90 *m* in der Breite ohne Bordüre und haben meist 3,65 *m* in der Höhe. Die Breiteverschiedenheiten wurden wol durch die Bordüren ausgeglichen. Das für die Wandfläche neben der Sängerbühne bestimmte Stück misst nur ca. 90 *cm* in der Breite. Vgl. GERSPACH S. 108.

opfer des Aussätzigen; Opfer zu Lystra unter der Berufung der ersten Jünger; Paulus im Gefängniss unter der Bergpredigt; Pauli Predigt in Athen unter der Schlüsselübergabe. Die Reihenfolge ist in der Hauptsache also chronologisch, und zwar, wie Steinmann meint, anschliessend direct an die Auferstehung Christi oben an der Wand. Nur die Scene des reichen Fischfanges unterbricht die chronologische Ordnung zu Gunsten einer der Bestimmung der Compositionen entsprechenden Idee, der Hervorhebung des päpstlichen Primates. Wir werden noch sehen, was es damit auf sich hat.

Zunächst sei nochmals auf einen Gesichtspunkt hingewiesen, der unseres Erachtens in der Steinmann'schen Fassung der rein historischen Abfolge der Scenen verdunkelt wird und der doch unverkennbar fast in jedem Paar der gegenseitigen Serie zu Tage tritt: die Parallelisirung und die Differenzirung der Schicksale der zwei Apostelfürsten. Soll überhaupt nur historisch erzählt werden? Die bisherigen Raffael-Forscher nahmen es mehr oder weniger an; dabei wurden tiefsinnige Betrachtungen darüber angestellt, wie der Urbinate alles Legendarische und alle Beziehung zu Rom in seinen Darstellungen ausschalte. ‚Das dürre, kraftvolle Latein der Heiligen Schrift‘[1] soll aus ihnen allein sprechen. Diese Auffassung wird leise derart zugemodelt, dass wir fast an den ‚evangelischen‘ Zug zur Bibel, fast wie an ein Seitenstück zu Luthers That glauben müssen. Sehr viele Forscher können ja etwas Grosses und echt Religiöses in dieser Zeit ohne Opposition gegen Rom gar nicht verstehen. Und wenn Müntz das Christenthum dieser Cartons streng und herb findet, wenn für ihn die Apostel mit dem kühnen Realismus der Heiligen Schrift als Bauern und Fischer gezeichnet sind, ohne die prunkvolle aristokratische Verfeinerung der Renaissance, und wenn das Publicum, an das sich die Missionspredigt hier wendet, nicht das heitere, das uns in der Sixtina entgegentritt, sein soll, sondern das rauhe, arme Volk, so sind das recht schöne und geistvoll vorgetragene Beobachtungen, aber gehen sie der Sache auf den Grund und erschöpfen sie die wahre Bedeutung und den einzig richtigen Sinn der Compositionen? Selbst ein Gelehrter wie Pastor, der in den katholischen Traditionen lebt, ist dem Inhalt der Teppichdarstellungen nicht völlig gerecht geworden, wenn er den Cyklus mehr als historische ‚Verherrlichung der Stiftung des Primates und des Lebens der jungen Kirche, der Wunderthaten der Apostelfürsten, der Berufung des Einen zur Oberleitung, des Andern zur umfassendsten apostolischen Thätigkeit‘ anspricht[2]. Ist es denn durchaus unmöglich, in der auch die Renaissancemenschheit noch beherrschenden Geisteswelt des Mittelalters, des Christenthums, sich zurechtzufinden?

Eine auch nur oberflächliche Betrachtung der verschiedenen Sujets zeigt, dass der Berufung Petri die wunderbare Bekehrung Pauli, der Steinigung des Stephanus die Gefangensetzung Pauli, der Ausübung der höchsten Mission, der Binde- und Lösegewalt, bei Petrus eine ebensolche Action bei Paulus entspricht, hier aber allein versinnbildet durch die verschiedenartige Wirkung seines Wortes. Steinmann hat darin das Richtige getroffen, dass er den Anfang und das Ende des Petrus-Cyklus der Begründung des Primates Petri einräumte; es ist aber nicht die tautologische Wiederholung eines und desselben Gedankens in den zwei Scenen, sondern hier die Verheissung und dort die endgültige Verleihung gegeben. Die drei Motive zwischen diesen thematischen Scenen entwickeln die Idee des Primates ins Einzelne: die autoritative

[1] Mit einiger Reserve auch Grimm a. a. O. S. 394. [2] Pastor Gesch. d. Päpste IV 1, 514.

Gewalt des obersten Hauptes der Kirche in Verwaltung des Binde- und Löserechtes; in der Stephanus-Scene wird weiterhin die Erinnerung an die auf die oberste Instanz zurückgehende Einsetzung eines neuen und wichtigen Gliedes in der Hierarchie der Kirche geweckt, gleichzeitig aber auch die Erinnerung an das auch auf der gegenüberliegenden Seite anklingende prophetische Wort des Erlösers: *,Non est servus maior domino suo. Si me persecuti sunt, et vos persequentur'* (Joh. 15, 20). Ist schon das Wirken des Prototyps für die zwei Apostelfürsten der widerspruchsvollsten Aufnahme begegnet, so löst auch ihre Mission die schärfsten Gegensätze aus, hier die gläubige Hingabe, die kindlich freudige Bewunderung, dort den Widerspruch und tödlichsten Hass. Die Geistesmacht, die in ihrem vollen Umfang aus Gottes Hand kommt, deren hoheitsvolle Eindringlichkeit auch den Skeptiker niederzwingt, die mit unwiderstehlicher Kraft über Leben und Tod entscheidet, sie bahnt sich den Weg durch die Menschheit und zum menschlichen Herzen nicht leicht; sie findet Opposition, weil sie auch Pflichten stellt. Darin liegt das Geheimniss der ganzen Kirchengeschichte eingeschlossen. Das Schicksal der Gottesmacht und ihrer Mission, das hier in deutlichen Zeichen gebucht ist, wirft seinen Schatten weithin über alle Jahrhunderte des Reiches Gottes auf Erden. Pauli Mission ist ebenso wunderbar und ebenso ohne jede subjective Voraussetzung wie bei Petrus, aber nicht so feierlich und nachdrucksam gegeben; sie besteht nicht in der autoritativen Stellung des Petrus, sondern in der Verwaltung und Verkündigung des anvertrauten Offenbarungswortes, die in psychologisch feinsinniger Steigerung vorgeführt wird. Man mag immerhin die geschichtliche und chronologische Anordnung der Motive hervorheben, aber deren ausschliessliche Annahme führt zur gänzlichen Verkennung des eigentlichen Sinnes und der Grundidee des Cyklus, und lässt die Frage, die sich förmlich auf die Lippen drängt, völlig unbeantwortet, die Frage, weshalb gerade diese Scenen ausgewählt wurden und nicht andere, weshalb noch zwei Motive aus den Evangelien geholt wurden; warum die Wahl des Matthias, warum das wichtige Motiv der Geistessendung und so manches andere fehlt. Im Grunde genommen ist unser Cyklus nichts anderes wie die Entfaltung und Entwicklung jenes uralten, der altchristlichen Zeit noch angehörigen Motivs des *,Dominus dat legem'*, welches das ganze Mittelalter kennt und verwendet, und namentlich in dieser Zeit die Litteratur: Christus hier die Schlüssel und dort die Gesetzesrolle überreichend, die *plena potestas* und die *lex nova* übermittelnd. In diesen zwei Typen sah die alte wie die mittelalterliche Zeit die ungeheure Fülle von Ideen involvirt, die Wesen und Aufgabe der Kirche ausmachen. Die Anknüpfung an eine geschichtlich abgeschlossene Institution der Heilsführung im Judenthum und die Weiterleitung an die grosse, ohne jede directe Einwirkung der ewigen Vorsehung bisher lebende Familie des Heidenthums konnte in keinen andern Typen der neutestamentlichen Geschichte sinnenfälliger verkörpert sein als in Petrus und Paulus. Die abstracte Formel dafür lautete: *Ecclesia ex circumcisione* und *Ecclesia e gentibus;* in der herrlichen Gestaltungskraft mittelalterlicher Geisteswelt wurden daraus die in ihrer Hoheit und Tragik unermesslich grossen Gestalten der Ecclesia und Synagoga, nur dass hier, was in alter Zeit einen einheitlichen Charakter ausmachte, in die schärfste dramatische Dissonanz gerückt war. Aufgebaut war aber hier wie dort auf diesen Typen die ganze beziehungsreiche Entwicklung des Heilsgedankens in der Menschheit; sie waren jederzeit die Grundpfeiler, auf denen die Anschauung der Christenheit den Bau der Kirche errichtete. In S. Sabina

zu Rom sieht man noch heute über jenen beiden Frauengestalten, welche die *Ecclesia ex circumcisione* und die *Ecclesia e gentibus* personificiren, die beiden Apostelfürsten, die historischen Repraesentanten abstracter Begriffe, und darüber die vier Evangelistensymbole, zum Zeichen, dass Petrus und Paulus dem Offenbarungswort untergeordnet sind als Träger und Diener. Als Säulen der Kirche waren die Apostelfürsten, deren Andenken sich namentlich den römischen Christen tief eingeprägt hatte, in der Wissenschaft wie der Volksvorstellung die zwei unzertrennlichen Vorbilder des Oberhauptes der Kirche. Darin ist das Motiv zu suchen, weshalb gerade an dieser Stelle, in der Palastkapelle des Papstes, die beiden in deutlicher Parallelisirung und doch in bestimmter Differenzirung ihrer beiderseitigen Mission einander gegenübergestellt sind. In seiner Apostrophe an Johann XXII verweist Dante den Papst nicht auf Petrus allein, sondern auf beide Apostelfürsten:

> Ma tu che sol per cancellare scrivi,
> Pensa che Pietro e Paolo, che moriro
> Per la vigna che tu guasti, ancor son vivi.
> (Par. XVIII 130; vgl. auch XXI 127.)

Es begreift sich aber auch, wenn man sich den oben kurz gestreiften Zusammenhang und die Bedeutung Petri und Pauli in der alten und mittelalterlichen Anschauung gegenwärtig hält, weshalb auf der ihre Mission scharf praecisirenden Verherrlichung die gewaltige Ideenwelt der Wände und der Decke der Sixtina sich aufbauen sollte.

Bordüren.

Ein Wort muss hier auch noch den Bordürendarstellungen gewidmet werden. Man wird dieses heitere, schöne Spiel von Decorationsmotiven wol meist als inhaltslose Schmuckelemente anzusprechen geneigt sein. Es kann sein, dass der Künstler nichts anderes damit bezweckt hat; diese Motive sind in jener Zeit vielfach schon zu leeren Schemen, zur reinen Schablone zusammengeschrumpft gewesen. Aber ehedem füllte sie auch ein voller Inhalt, eine tiefere Bedeutung. Freilich kann man ruhig sagen: was der Geschichtschreiber der Päpste darin gefunden hat, eine inhaltliche Hebung der Hauptdarstellung durch den Gegensatz, die Gegenüberstellung der obersten geistigen in Petrus verkörperten Macht und der die Gewalt über den menschlichen Körper beanspruchenden Parzen und Jahreszeiten, das ist ganz gewiss darin nicht enthalten. Wol aber kann man nachweisen, dass Jahreszeiten, Parzen, Stunden, Tugenden, Arbeiten des Hercules die natürlichen Heilsvoraussetzungen und Heilslehren symbolisiren. Ungezählte Male sind diese Dinge und Begriffe neben- und miteinander in der mittelalterlichen Kunst dargestellt worden, meist als Rahmen der die höheren Ideen repraesentirenden Darstellungen und neben ihnen. Immer aber spiegelte sich die eindringliche Mahnung, die durch die letzteren gegeben war, in diesen dem natürlichen Leben entnommenen Elementen durch den Spiegel der Analogie wider. Das geheimnissvolle Gesetz, das die Erscheinungsformen dieses Daseins nur als Reflexe einer höhern, ewigen Ordnung ansah, brachte jene Begriffe in allerengste Beziehung zum Seelenleben des Menschen; das Jahr mit seinem flüchtigen Dahinschwinden, mit seinen vier Abschnitten, die nur im kleinen sind, was die vier Lebensalter menschlichen Daseins und die vier Weltepochen im grossen, es drängt unwillkürlich zu festen Forderungen von ethisch-religiösem Werthe: der Mensch soll seine Zeit benutzen, an seinem Heile arbeiten, sich mit der vierfachen Tugend schmücken und höher noch steigen zur dreifachen

theologischen Tugend [1]. Daher auch meist die Nebeneinanderstellung mehrerer dieser Begriffe an mittelalterlichen Portalen, an Capitälen, in Miniaturen u. a. Es sind hier immer die grossen Marksteine für die Phantasie des Menschen gegeben; ihre Verknüpfung, ihre Nutzanwendung hatte das Herz vorzunehmen. Eine letzte, aber ganz noch in alter Tradition gehaltene Anwendung dieses eigenartigen Bildungsmittels mittelalterlicher Morallehre liegt in den Bordürendarstellungen der Raffael'schen Teppiche vor. Es kann sein, dass sie nur rein decorativ gedacht sind, dann hat eben die alte, festeingewurzelte Tradition hier unbewusst noch nachgewirkt. Gerade aber die Zusammenstellung und die Verbindung mit einem die Mission des Oberhauptes der Kirche in der christlichen Gesellschaft predigenden Cyklus können es rechtfertigen, hier mehr als eine todte Schablone zu suchen.

Die späteren Teppiche.

Anhangsweise erwähnen wir noch die zweite Folge von Teppichen, die sogen. Arazzi della nuova scuola, die wahrscheinlich erst Clemens VII in Brüssel in Auftrag gab. Sie schildern in elf Stücken ebensoviele, den drei Festcyklen des Kirchenjahres entsprechende Geheimnisse aus dem Leben Jesu: Geburt, Anbetung der Magier, Darbringung im Tempel, in drei Scenen den Kindermord von Bethlehem, Christus in der Vorhölle, Auferstehung; die Erscheinung des Auferstandenen vor Magdalena, Christus mit den zwei Jüngern in Emmaus, Sendung des Heiligen Geistes [2]. Die grobe Zeichnung, die theilweise brutale Hässlichkeit und Ausdruckslosigkeit der Typen (z. B. in der Scene der Geistessendung und der Himmelfahrt), die schwere Ueberladung mit Einzelheiten schliessen jeden directen Einfluss des Meisters auf diese Werke aus; will man einen solchen gleichwol noch festhalten, so kann er höchstens in einigen ganz allgemeinen Vorstudien bestanden haben [3]. Im übrigen fällt die Ausführung und Fertigstellung (1530/31) erst lange nach Raffaels Tod. Eine dritte Serie von Arazzi, mit spielenden Putten und Amoretten *(giuochi di putti)*, ursprünglich aus zwanzig Stücken bestehend, in der französischen Revolution aber bis auf acht verloren gegangen, die sich noch im Besitze der Prinzessin Mathilde in Paris gefunden haben, darf nach einem von Müntz publicirten Document [4] noch der Zeit Leo's X zugeschrieben werden; sie sind nach Vasari ein Werk des Giovanni da Udine und unter der Leitung des Tommaso da Bologna (il Vincidor) ausgeführt [5].

Loggien.

Nichts kann uns eine bessere Vorstellung für die vornehme Discretion geben, mit der man die Behandlungsweise religiöser Sujets je nach dem Zweck und dem Bestimmungsort richtete, als ein Vergleich der Teppichdarstellungen mit denen in den Loggien des Vatican. Dort auf Stoffen, die ihrer Natur nach rein decorativ wirken sollen, durchweg monumentale Empfindung und Durchführung, hier in einem weiten, lichtvollen Raum ein aus-

[1] Damit man in diesen kurzen Andeutungen nicht etwa phantastische Interpretationen erblicke, verweise ich nur auf Bonaventura Breviloq. Prooem. § 3: ‚Recte autem universum tempus, quod decurrit secundum triplicem legem . . . decurrit per septem aetates et consummatur in fine sextae, ut sic mundi decursus respondeat mundi exordio, et maioris mundi decursus correspondeat decursui vitae minoris, scil. hominis.' Ferner schon aus früherer Zeit Honorius Augustod. Gemma animae III 53 bis 57 (Migne CLXXII 632 ff.). Im übrigen vgl. Sauer Symbolik des Kirchengebäudes (Freib. 1902) S. 260.

[2] Vgl. Platner Beschreibung der Stadt Rom II 2, 395 ff. Passavant Raffael v. Urb. II 260 ff. — Müntz Raphaël p. 495.

[3] Vgl. Dollmayr a. a. O. S. 323 ff.

[4] Müntz Tapisseries de Raph. p. 47 ss. Ders. im ‚Athenaeum' 1896, Nr. 3585.

[5] Vgl. über diese Serie Dollmayr S. 325 ff.

gesprochen decorativer Stil. Auf den Teppichen gliederte sich allerdings alles Figürliche dem grossen durch das Wesen des Gotteshauses und der Hauskapelle des Papstes gegebenen Thema ein; es war eine ausgesprochen religiöse Stätte, an der aller bildliche Schmuck nur rein religiöse Ideen verkörpern und dem Besucher verkünden soll; in der luftigen Wandelhalle des päpstlichen Palastes handelt es sich in erster Linie um das gefällige Decor; dem Decorationsbedürfniss entsprechend wurden auch die religiös-biblischen Stoffe, die dieser heitern Welt des Schönen eingegliedert wurden, genrehaft durchgebildet. Für die Verschiedenartigkeit der Behandlungsweise hatte die vorausgegangene Tradition ein ausserordentlich feines, im Mittelalter kaum je verletztes Verständniss.

Die Loggien Raffaels sind ein langgestreckter, der Façade des Vaticangebäudes im zweiten Stockwerk nach dem Damasushof zu vorgelagerter Arcadengang von dreizehn Jochen; ihnen entsprechen im ersten und dritten Stockwerke gleiche Corridore. Der ganze Loggienbau ist erst unter Julius II durch Bramante und später durch Raffael angefügt worden. Ueber die Einzelheiten dieser Anlage sind wir ebensowenig genau orientirt als über die Anfänge ihrer malerischen Ausschmückung. Was wir heute an bestimmten Daten kennen, ist das Millesimum 1513, das im Bogenzwickel der zwölften Arcade zu lesen ist und das sich wol eher auf den Abschluss eines Theiles des Baues denn auf den Beginn der Decoration bezieht; als Endtermin der letzteren können wir nach einem Schreiben Castiglione's an die Markgräfin Isabella vom 16. Juni 1519 und nach solchen Marc Anton Michiels vom 4. Mai und 27. December desselben Jahres das Frühjahr 1519 ansetzen [1]. Prachtvolle florentinische Majolicafliesen deckten ehedem den Boden; die reichgeschnitzten Thüren und Schranken, die theilweise noch erhalten sind, hatte Giovanni Barrile geliefert. Nach Michiel hatte Leo in dieser Halle zahlreiche Antiken aufstellen lassen. Das letztere Moment könnte die Anregung zur Wahl der decorativen Motive gegeben haben, mehr aber jedenfalls wirkte das bestrickende Vorbild der zahlreichen schon früher und theilweise auch damals erst bekannt gewordenen Stuckverzierungen und Groteskenmalereien in antiken Bauten *(Grotte)*. Diese Decorationsweise mit ihren überaus vornehmen, in den Formen wie im Farbenspiel wunderbar harmonischen Motiven hatte schon in die quattrocentistische Kunst Eingang gefunden. Die Loggien aber sind der erste durchaus vollendete Versuch, diesen ornamentalen Elementen vollständige und ausschliessliche Bedeutung in der Ausschmückung eines Raumes zu geben und in meisterhafter Nachempfindung einen völlig neuen und eigenartigen Decorationsstil einzuleiten.

Grotesken.

So dunkel wie die Anfänge der Loggien sind [2], so schwierig gestaltet sich

[1] Vgl. über das Geschichtliche Müntz Raph. p. 452. — Pastor Gesch. d. Päpste IV 1, 514 ff.

[2] Vgl. über die Loggien: F. A. Gruyer Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican. Par. 1859. — Bunsen-Platner II 1, 308 ff. — Passavant II 202 ff. — Giov. Tesoroni L'antico pavimento delle Logge di Raff. in Vaticano. Napoli 1891. — Pastor Gesch. d. Päpste IV 1, 514 ff., wo die Litteratur am vollständigsten. — Von Nachbildungen kommen in erster Linie in Betracht die zwei von Pastor besonders berücksichtigten ‚Disegni della prima e seconda loggia fatti da Franc. la Vega Spagnola l'anno 1745 per ordine e spese dell' em. sig. Card. Silv. Gonzaga etc.'; ferner die in der Wiener Hofbibliothek erhaltenen Zeichnungen: Peintures à gouache faites à Rome par de jeunes artistes les plus renommés qui étaient à Rome du temps de M. Giov. Batt. Armenini pour un Fugger (106 Blätter). Ungenügend für unsere heutigen Bedürfnisse sind die Tafeln in Letarouilly Le Vatican II und die neuerliche Herausgabe der nur zwei Drittel aller Werke der Loggien umfassenden Stiche von Volpato u. Ottaviani: Die Loggien im Vatican zu Rom, 43 Tafeln nach den Kupferstichen von Volpato u. Ottaviani, mit einem Vorwort von Adolf Rosenberg, Berlin 1883. Eine wissenschaftlich genügende Publication existirt nicht.



Fig. 178.
Decoration der Loggien des Vatican.

auch die Suche nach dem Künstler. Wenn wir Vasari hören, so sind Raffael die Zeichnungen für die Stuckverzierungen und figürlichen Bilder zuzuschreiben. Die Ausführung der Stuccaturen und Grotesken habe Raffael dem Giovanni da Udine, die der Bilder Giulio Romano übertragen; an Stelle des Letzteren seien aber Giovanni Francesco Penni, Tommaso da Bologna (il Vincidor), Perino del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzo da S. Gimignano, Polidoro da Caravaggio und viele Andere noch getreten.

So bestimmt diese Angaben sind, so leiden sie doch an grossen Unwahrscheinlichkeiten, sobald man sie mit andern Mittheilungen Vasari's und mit bekannten Thatsachen zusammenhält. Was die Zeichnungen für diese Arbeit anlangt, so hat schon Springer sie nahezu vollständig ausgeschieden als nichtraffaelesk, und ganz radical hat Dollmayr in eingehender, aber an vielen Punkten nicht überzeugender Untersuchung Raffael jeden Antheil am Loggienschmuck abgesprochen. Sein Gesammturteil lautet: ‚Von Raffael ist kein Federstrich für die Loggien vorhanden; sie sind durchweg das Werk der Schüler Raffaels, an dem der Meister kaum anders betheiligt war, als dass er wahrscheinlich dem Giovanni den Gesammtplan bestätigte und zu dem Besondern, das ihm vorgelegt wurde, seine Zustimmung gab.‘[1] Die ganze Arbeit vertheilt Dollmayr aber derart, dass die Grotesken und Stuccaturen sowie die Landschaften der Deckenbilder Giovanni da Udine zufallen, von den letzteren die ersten neun Joche Francesco Penni, die folgenden grossentheils Perin del Vaga. Dieses radicale Resultat hat bei den hervorragendsten Raffael-Kennern Widerspruch gefunden. Die spielende Leichtigkeit des erzählenden Stils, die eindrucksvolle Wirkung und die ergreifende Wahrheit vieler der historischen Darstellungen sind unverwischbare Spuren eines grossen Genius, als den wir Penni nach seinen sonstigen Leistungen nicht anerkennen können. Die berückende Schönheit von Motiven, wie die Schöpfungsscenen, die Legende von Adam und Eva, Abraham und die Engel, ganz besonders Jakob und Rachel, Josephs Traum, die Auffindung des Mosesknäbleins, der Adel der Linienführung, die Anmuth der Formen sind alles Merkmale, die aus dem gewaltigen Zerstörungswerk heraus, das Zeit und Menschenhand hier verübt haben, deutlich die geniale Meisterhand des Urbinaten verrathen. Aber auch die gesammte Anordnung mit ihrer wundervollen harmonischen Wirkung, die um so erstaunlicher ist, als die verwirrende Fülle und die Verschiedenartigkeit der Motive den einheitlichen, mächtigen Zusammenklang eher noch verstärken als stören, die Art und Weise, wie hier mit unübertrefflichem Geschick das Bild der Ornamentik unter-

---

[1] Dollmayr S. 294. 309.

geordnet und durch die köstlichen Landschaften unvermerkt die Ueberführung vom einen zum andern gesucht wird: das sind durchweg Aufgaben, denen nur ein Künstler allererster Ordnung gewachsen sein konnte. Abgesehen von andern schwerwiegenden Bedenken, die gegen Dollmayr geäussert worden sind, müssen diese in der Sache selbst gegebenen Erwägungen uns zum Schlusse führen, dass der Hauptplan zur Decoration Raffael zuzuschreiben ist; ihm müssen wir ferner die Entwürfe für die figürlichen Bilder zuweisen; die künstlerische Verschiedenheit derselben darf uns auch ein Massstab sein, wie weit dieser Einfluss sich erstreckt hat. Ausgeführt wurden der decorative Theil der Ornamentik sowie die landschaftlichen Hintergründe der Bilder von Giovanni da Udine, diese selbst von Penni, Giulio Romano und andern Schülern. Die broncefarbigen, heute fast ganz zugrunde gegangenen Darstellungen unter den Fensterbänken gehören Perin del Vaga an.



Fig. 179. Decoration der Loggien des Vatican. (Phot. Alinari.)

Von all der heitern Pracht, die einst diese Halle ausströmte, ist heute nur noch ein getrübter, verblasster Abglanz geblieben. Atmosphärische Einflüsse (besonders an den Pfeilerdecorationen), brutale Vandalismen und eben solche Restaurationsversuche (besonders an den Bildern) haben ihr Möglichstes gethan, eines der köstlichsten Gebilde, welche die schönheitsreichen Tage des Mediceers geschaffen, seines duftigen Hauches und seiner unvergleichlichen Farben- und Blütenpracht zu berauben. Diese betrübende Thatsache hat man beim Werthurteil über dieses Werk an erster Stelle in die Rechnung einzurücken. Aber auch im ruinösen Zustand ist soviel von der einstigen Herrlichkeit geblieben, dass das allein schon Burckhardts Urteil rechtfertigt: ‚Raffaels Verdienst bleibt es, dass die Loggien die schönste und nicht etwa bloss die prachtvollste Halle der Welt wurden‘ (‚Cicerone‘ S. 424).

Die Aufgabe, die hier gestellt war, verlangte eine gleichmässige decorative Behandlung der Rückwände, der Bogen, Gesimse, der Aussenpfeiler und der dreizehn Gewölbekuppeln, die durch breite Gurten voneinander geschieden waren. Diese Flächen überzieht das heitere Netz von Grotesken und Fruchtschnüren, die an schöner Eleganz und Naturwahrheit wie an Unerschöpflichkeit der Phantasie gleich unübertrefflich sind. Nirgends treten die architektonischen Formen hinter der Decoration als untergeordnetes Glied zurück; die duftige Weisse des Stucks, von der die Farben wie ein zarter Hauch sich abheben, rühmte schon Vasari. Die Grundform der Decoration, die Groteske, ist, wie schon erwähnt, der Antike entnommen; in der nach rein malerischen Rücksichten vorgenommenen Zusammenfügung ihrer geometrischen, pflanzlichen, architektonischen und figuralen Elemente hielt der Künstler sich an sein Vorbild. Aber im Aufbau der Groteske, in dem immerhin massvollen Spiel der Phantasie, in der bei aller scheinbaren Willkür fein berechneten harmonischen Anordnung ist Giovanni da Udine durchaus originell; das ureigenste Grundelement dieser Groteskendecoration, ‚die aufsteigende Pilasterverzierung‘, ist der Antike gänzlich fremd. ‚Alles ist‘, wie Dollmayr vollauf anerkennt, ‚hierbei von vollendetster Ausführung, die mit ihrer ungemeinen Zierlichkeit den Werth des Ganzen aufs höchste steigert und den Blick gerne beim Detail verweilen lässt.‘

Es ist unmöglich, auch nur in der Hauptsache die einzelnen Motive dieser der Natur und Kunst und dem täglichen Leben entnommenen Schmuckformen aufzuzählen. Die antike Sculptur[1] musste die zahlreichen Göttergebilde liefern (die drei Grazien); die antike Wandmalerei Tritonenkämpfe, die tanzenden, schwebenden, schaukelnden Amoretten und Nymphen; der Antike nachcomponirt sind Opferscenen, reliefirte Reiterschaaren, die Opferung der Iphigenie, ein Augurium, Leda mit dem Schwan, Ruinen wie Stadtmauern, das Grabmal der Caecilia Metella; Landschaften wie die als Decorationsmotive in der pompejanischen Wandmalerei verwendeten; die Via Appia. Der Natur entnommen sind Blumenkörbe, die von männlichen und weiblichen Karyatiden getragen werden; Ranken, Candelaber, die aus Vasen oder Blumenkelchen aufwachsen und selbst wieder Thiere oder Menschen tragen; Genrescenen drolligster Art, wie fliegende Wickelkinder, Wickelkinder mit Masken, seiltanzende Bären u. a. m. Vor allem aber entzücken die köstlichen Fruchtschnüre und Guirlanden. Dem christlichen biblischen Vorstellungskreis entstammen nur wenige, offenbar von dem Cyklus der Deckenbilder inspirirte Motive, wie der zum Leben erwachende Adam, das aus dem Paradies vertriebene erste Menschenpaar, Raffaels Jonas. Neben den zahlreich angebrachten Devisen und Namenszügen Leo's X verdient eine Stuckdarstellung in der Fensterlaibung des ersten Joches besondere Beachtung, weil sie unter all der köstlichen, lachenden Fülle die passende Signatur des Meisters ist: sie zeigt Raffael über seine Zeichnung gebückt sitzend, hinter ihm und über ihm die Schüler bei verschiedenen Arbeiten der Ausführung[2].

Wie wenig Sinn für die vollendete Schönheit dieser Decoration, welcher absolute Mangel aber auch an Verständniss für deren tiefere Bedeutung offenbart sich in dem harten Wort des edlen, aber einseitigen Ruskin, in dem die Gothomanie jedes andere Schönheitsempfinden ausgelöscht hat: ‚Raffaels Arabesken sind nichtiges Machwerk. Es liegt weder Sinn noch Herz darin; es ist eine unnatürliche und ungeheuerliche Missgeburt.‘[3] Und doch liegen das grosse, heitere Alltagsleben mit den tausend und tausend sich begegnenden Interessen, mit den Blumen und Vögeln und dem Gethier, ganz besonders das inhaltsvolle antike Leben, dessen Freuden und Geist für Gesellschaft wie Schriftwesen jetzt wieder Zielpunkt wurden, kurz, die Interessen des Römers der damaligen Zeit in diesen duftig verschlungenen Gebilden vor uns.

Deckenbilder.

Und über diesem harmlosen, schönen Werk, das die Phantasie und Märchenwelt eines unschuldigen Kindergemüthes umschliesst, leuchten die Visionen aus einer andern Welt, die Deckenbilder, welche das Drama der Menschheit erzählen. Die Deckenbilder, die genau dieselbe strenge Anordnung wie die Decorationsmotive zeigen, sind in die Stichkappen der dreizehn Kreuzgewölbejoche vertheilt. Auch hier zeigt die Einfassung die gleichen Elemente wie unten, nur dass durch Scheinarchitekturen, besonders durch aufragende Säulenarcaden, den Bildern eine illusionistische Perspective gegeben wird, ein Kunstgriff, den die antike Wandmalerei schon kannte und vor Raffaels Schülern auch Künstler wie Melozzo da Forlì, Mantegna u. A. verwertheten. Diese historischen Darstellungen hat man nicht mit Unrecht ‚Raffaels Bibel‘ genannt; sie sind gleichsam fortlaufende Illustrationen zum erzählenden Text, fast nur des Alten Testamentes (48 Scenen). Keine Reflexion, keine doctrinären Gesichtspunkte

[1] Vgl. Pulszky Raffaels Studium der Antike (Lpz. 1877) S. 27 ff. — Dollmayr S. 303 ff.

[2] Abb. bei Klaczko Jules II, Taf. zu p. 414.

[3] Ruskin Wege z. Kunst (Strassb.) II 93.

haben hier wie in der Sixtina die Schlichtheit der Erzählung alterirt. Alles quillt in naivster, ungezwungenster Natürlichkeit aus der schöpferischen Phantasie des Künstlers. In den ersten Scenen der Schöpfung, wo die Schwierigkeit des unsinnlichen Schöpfungsactes durch den gesteigerten Ausdruck der Gebärde noch gelöst wird, waltet ersichtlich der Bann der Sixtina-Fresken Michelangelo's vor, hernach ist der leichte einfache Ton der Erzählung derart getroffen, dass Raffael hier für alle Zeiten und Bildungsschichten gültige Vorstellungstypen geschaffen hat. Aber auch rein formell offenbaren diese Fresken einen in seiner Einfachheit und vielsagenden Knappheit und Klarheit überaus grossen Erzählungsstil in reinster und vorbildlicher Ausbildung. Gerade darin besteht die Grösse dieser Leistung, dass bei aller decorativen Zweckbestimmung doch jede der Darstellungen monumentale Bedeutung hat.

Ersichtlich waren dieser Loggia nur Motive aus dem Alten Testament zugewiesen; die vier neutestamentlichen, die auch künstlerisch sehr stark gegen den Anfang des Cyklus abfallen, schliessen sich gänzlich unvermittelt und zusammenhangslos an den alttestamentlichen Kreis an und scheinen eher nach symbolisch lehrhaften Gesichtspunkten ausgewählt zu sein (Anbetung der Könige, der Hirten, Taufe Christi, letztes Abendmahl). Dabei ist nicht ausgeschlossen, dass ursprünglich auch ein ähnlicher neutestamentlicher Cyklus, etwa für die oberste Loggia, geplant war.

Die Darstellungen des Alten Bundes, von deren vollständiger Aufzählung und eingehender Würdigung hier abgesehen werden kann, erzählen die Schöpfungsacte, die Erschaffung und den Fall der Stammeltern, die Sündfluth, die Geschichte Abrahams, Isaaks, Jakobs (vgl. Fig. 180), Josephs (je 4 Scenen), die Schicksale des Moses (8 Scenen; vgl. Fig. 181), Josue's, Davids und Salomons (je 4 Scenen).

Es hat nicht an Stimmen gefehlt, die eine derartige Zusammenstellung von sehr weitgehend paganistischen Motiven mit biblischen Sujets streng getadelt und als Frivolität oder als Heuchelei Leo's X charakterisirt haben. Auch Steinmann, dem die Weite der damaligen Geistesrichtung ganz anders verständlich ist, hätte um der Einheitlichkeit willen lieber ebenfalls noch mythologische Scenen in den Deckenfeldern gewünscht. Aber liegt denn, vom Standpunkt der damaligen Geisteswelt betrachtet, thatsächlich in solcher Vereinigung etwas Fremdes und Gewaltsames, ohne innere Motivirung? Sah die Renaissance die antike Cultur wirklich als einen schroffen und feindlichen Gegensatz zum Christenthum an? Unsere ganze bisherige Betrachtung konnte auf Schritt und Tritt auf diese Fragen ein Nein abgeben. Gerade in den besten Schöpfungen jener Zeit bricht in unvergleichlicher Grösse die aus der alexandrinischen Theologie herübergenommene Idee vom Heilsuniversalismus durch. Das Heidenthum war danach nicht die Abkehr vom Endziel aller Staubgeborenen, sondern der, wenn auch auf grossen und schmerzlichen Irrfahrten, so doch in den besten Elementen und in seinen echten Bestrebungen zur Wahrheit und zum ewigen Vater führende Weg. Diese Auffassung entspricht allein dem Geist der Renaissancecultur; sie benimmt der Zusammenstellung anscheinend heterogener Sujets alles Fremdartige, enthüllt vielmehr die grosse Thatsache, die ein Jeder als Resultat aller Lebensphilosophie empfinden muss: über dem verwirrenden Kaleidoskop der flüchtigen Erscheinungsformen und Daseinsstunden dieser Erde schweben unverrückbar, wie die leuchtenden Sterne des Firmamentes, die ewigen Wahrheiten, die allein eine Antwort in sich schliessen auf jene ernsten quälenden Fragen jedes

Menschenherzens, auf die hier unten eine Antwort nimmer gefunden werden kann, auf die Fragen: woher kommt der Mensch? wohin geht er? was soll er?

Vasari führt auf das Loggienwerk einen Umschwung in der Decorationsmalerei zurück. In der That sehen wir das Schema, das hier so meisterhaft dargestellt ist, zu gleicher Zeit in eine Anzahl anderer Räume in Rom Einzug halten. Die Loggien bleiben aber Vorbild für den ornamentalen Stil auch in andern Kunstcentren Italiens. Eine Würdigung dieser Werke kann hier unterbleiben, da ihr Inhalt mit verschwindenden Ausnahmen ausgesprochen profanen oder noch öfter antik-paganistischen Charakters ist. Der Schule Raffaels bezw. in einem schwer zu bestimmendem Masse auch ihm selbst gehörten die Decoration der Villa Madama an, deren Vorhalle von Giovanni da Udine ganz im schönen Geiste Raffaels gehalten ist, diejenige der Lieblingsvilla Leo's, der Villa Magliana, in deren Kapelle neben dem Decor der



Fig. 180. Jakob am Brunnen. Loggien des Vatican. (Phot. Anderson.)

andern Räume 1513—1520 zwei Fresken wol ebenfalls von Raffels Schülern entstanden, das 1830 halb zerstörte Martyrium der hl. Caecilia und eine seit 1873 im Louvre befindliche Composition, Gott Vater die Erde segnend. Nach der künstlerischen Seite ein Meisterwerk ist die ornamentale Ausstattung des Badezimmers des Cardinals Bibbiena im Vatican (grossentheils 1516 entstanden nach Entwürfen Raffaels, die Geschichte von Venus und Cupido darstellend), und ganz besonders die der Villa Chigi, beides bemerkenswerthe Documente für den lebemännischen Geist in der vornehmen Gesellschaft wie im höheren Klerus; die Villa Chigi aber jedenfalls, durch den Bildschmuck der untern Halle, in der Raffael 1514 den Triumphzug der Galathea malte und später nach seinen Zeichnungen durch seine Schüler (Penni, Giulio Romano und Giovanni da Udine) zwischen den köstlichsten Fruchtkränzen das duftige Märchen von Amor und Psyche malen liess, ‚das schönste Sommerhaus der Welt' (Burckhardt).

Mit religiösen Motiven (Apostel und Christus) war die Sala de' Palafrenieri im Vatican ausgeschmückt, die unmittelbar nach den Loggien in Angriff genommen

ward. Seit Taddeo Zuccaro's Uebermalung geben uns nur noch die Stiche Marc Antons und die danach ausgeführten Copien in SS. Vincenzo ed Anastasio eine dürftige Vorstellung. In Anlehnung an die Loggien, aber ohne jede Theilnahme Raffaels, sind die von Giovanni da Udine und Perin del Vaga 1520/21 in der Sala de' Pontefici der Appartamenti Borgia ausgeführten Planetenbilder und die das Wappen Leo's haltenden Victorien entstanden. Die Planetendarstellungen hatten schon vorher zum Schmuck der Kuppeldecke der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo[1] dienen müssen.

Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo.

Diese Grabkapelle des reichen Banquiers wurde angeblich nach Entwürfen Raffaels errichtet; sicher ist nur, dass er in Chigi's Auftrag die künstlerische Ausstattung des wol schon 1506 vollendeten Raumes zu leiten hatte. Seine Entwürfe lagen der Kuppeldecoration, die Luisaccio von Venedig 1516 in Mosaik auszuführen hatte, Lorenzetto's Jonasstatue von wunderbar tiefem



Fig. 181. Auffindung des Mosesknäbleins. Loggien des Vatican. (Phot. Anderson.)

Ausdruck und dessen reliefirtem Antependium mit Christus und der Samariterin zu Grunde. In der Behandlung der Decke stand Raffael, wie man annimmt, unter Michelangelo's Einfluss. In gleicher Weise weitete er den Horizont durch eine Scheinarchitektur aus; die Kuppel der neuen Peterskirche oder des Pantheon wölbt sich über die Chigi-Kapelle, und oben durch die Lichtöffnung schwebt Gott Vater hernieder, als Vater der Menschheit. Die Seitenflächen dieser Kuppel wurden durch geometrische Muster gegliedert und in den Feldern neben Grotesken und Pflanzenmotiven die sieben Planeten untergebracht. Weiter unten sollten die Anfänge der Welt und der Menschheit bis zum Sündenfall und an den vier Wänden der Kapelle die Geburt, der Tod und die Auferstehung des Heilandes zur Darstellung kommen. Ausserdem waren hier die auf Erlösung und Auferstehung hin-

[1] Vgl. Gruner I mosaici della cupola nella Cappella Chigiana di S. Maria del Popolo in Roma, illustrati da A. Grifi. Roma 1839.

weisenden Prophetengestalten vorgesehen, wie die Jonasstatue beweist; später erst kamen Lorenzetto's mangelhafte Himmelfahrt des Elias, Bernini's Daniel und Habakuk hinzu. Der Gesammtplan lässt sich als eine grosszügig gedachte Verherrlichung des tiefsten Problems im Geschicke der Menschheit ansehen. Was Paulus im Römerbriefe Cap. 5 in tiefsinnigen Sätzen niederlegte, hat hier sinnenfälligen Ausdruck gefunden. ‚Wie durch einen Menschen die Sünde in die Welt gekommen, und durch die Sünde der Tod, ... so ist um soviel mehr die Gnade Gottes und die Gabe in der Gnade des einen Menschen, Jesus Christus, auf die vielen überreich geströmt ... und werden durch den Gehorsam dieses Einen die vielen zu Gerechten' — diese Angelpunkte menschlicher Heilsgeschichte suchte offenbar Raffael als unvergängliche und in ihrer Wirkung nie versagende Trostworte über den Gräbern der Chigi anzubringen. Der grosse Plan ist leider Torso geblieben; unten wurden nur die zwei schon genannten Werke von Lorenzetto ausgeführt und oben nur die Planeten mit dem Schöpfer.

Man hat in den Planeten ein rein heidnisches Element erblickt und demzufolge seltsame Betrachtungen über die synkretistischen Anschauungen dieser Renaissancemenschen angestellt. Wir haben indes schon oben daran erinnert (II 1, 415), dass Zodiacus- und Planetenbilder zum Inventar mittelalterlicher Ikonographie gehören; sie haben allerdings seit dem 15. Jahrhundert eine auffallend häufige Darstellung gefunden[1], wie die Beispiele im Palazzo Comunale von Siena, im Palazzo della Ragione und in der Chorkapelle der Eremitaner zu Padua, im Cambio zu Perugia, in der Sala dei Pontefici in den Appartamenti Borgia u. a. beweisen. Man hat den Grund für die Aufnahme dieses Motivs in dem wachsenden astrologischen Interesse gesucht[2]. Dafür ist ein stringenter Beweis indes nicht ohne weiteres zu erbringen; hingegen kann gezeigt werden, dass die Planetendarstellungen wie im Mittelalter so auch noch in den späteren humanistischen Zeiten eine christliche Auffassung beanspruchten. Berthold von Regensburg hielt im Anschluss an die sieben Wochenplaneten eine Predigt über die sieben Tugenden; Sicardus fasst das Jahr und seine Theile durchweg heilsgeschichtlich: Jahr = Christus; vier Jahreszeiten = vier Evangelisten; zwölf Monate = zwölf Apostel; sieben Wochentage und Planeten = sieben Gaben des Heiligen Geistes[3]. Die Gestirne und Planeten sind hier allerdings in Beziehung zum sittlichen Handeln des Menschen gesetzt, aber nicht im deterministischen Sinne der spätern Astrologie. Das ist deutlich schon bei der hl. Hildegardis zu lesen. Die Planeten und Sterne haben nach ihr nur insofern die Fähigkeit, die Zukunft und die Gedanken der Menschen zu offenbaren, als beides schon irgendwie durch Wort oder That offenbar geworden und durch Vermittlung der Luft zu den Sternen übergeleitet worden ist[4]. In diesem Wechselverhältniss zwischen den interessirten Gestirnen und dem menschlichen Geschick klingt dunkel und verwischt die platonische oder

---

[1] Vgl. Piper Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst II 200.

[2] Hettner Ital. Studien S. 158. — Müntz Raphaël p. 512.

[3] Berthold von Regensburg Missionspredigten, herausg. von Goebel (Reg. 1857), S. 53. — Sicard. Mitralis V 7 (Migne CCXIII 232).

[4] ‚Stellae enim multa signa interdum in se ostendunt, secundum quod homines in operibus suis se tunc habent. Sed nec futura nec cogitationes hominum ostendunt, sed ea tantum, quae homo iam aut ostensa voluntate aut in voce aut in opere facit, quoniam aër illa excipit. Stellas autem Deus ad servitutem hominis fecit, ut ei lucerent et ministrarent. Et ideo etiam opera eius ostendunt' (Hildegardis Causae et curae, ed. P. Kaiser [Lpz. 1903], I 15).

aristotelische Anschauung nach, wonach die Sterne entweder beseelt (Ideen) oder von Göttern bewegt seien, eine Anschauung, die die Scholastik dahin corrigirte, dass die Bewegungen der Gestirne das Vorhandensein geistiger Wesen, d. h. von Engeln, voraussetze, deren Function ähnlich wie die der Schutzengel zu denken sei [1]. Dante übernahm diese Lehre und gab ihr durch wiederholte Behandlung [2] Popularität, wenigstens auf dem Boden Italiens. Häufig hat man die neun Engelchöre auf die Planeten vertheilt. Im spätern Platonismus wird wiederum eine Ausgleichung der platonischen und thomistischen Auffassung versucht. Die Gestirne können die Engel und ihre Vereinigung mit Gott bezeichnen [3]. Die ethische Einwirkung auf den Menschen begründet Marsilius damit, dass die Sterne eine grosse über den ganzen Himmel bis zur Erde sich ziehende Kette darstellen, die *ordo seriesque rerum divinae providentiae parens.* Diese Kette setzt sich zusammen aus unsichtbaren Gliedern, den geistigen Wesen oder Engeln, und aus sichtbaren, den Gestirnen. Dadurch dass der Mensch sich rechtzeitig dieser Kette zuwendet, wird er eine sittlich gute Handlung realisiren [4].

Diese Darlegungen waren nothwendig, um die nicht astrologische Bedeutung der Planeten für die spätmittelalterliche Menschheit darzuthun und zu zeigen, was man in den Kuppelmosaiken der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo zu suchen hat. Hier hat Raffael die Schöpfung der Sternenwelt und die der sieben Planeten verherrlicht; über jedem derselben thront ein Engel, wie ein solcher auch in dem Bild der Schöpfung der ganzen Sternenwelt das Firmament umspannt hält. Es ist die sinnenfällige Uebersetzung der Thomistisch-Danteschen Vorstellung von den ‚*beati motori dei lumi celesti*‘. Nur das, die Andeutung der ersten Schöpfungsacte, liegt zunächst in der Darstellung ausgedrückt; die Fortsetzung sollte, wie wir wissen, weiter unten folgen. Zur Beantwortung der Frage aber, weshalb diese ersten Seiten der heiligen Bücher hier über dem Grabe dargestellt werden sollten, genügt ein Blick auf die Decke der Sixtina. Auch dort beginnt Michelangelo seinen gewaltigen Cyklus mit den gleichen Begebnissen; auch er führt die hehren, von Gottes Schöpferhand gelegten Anfänge alles Seins und des Menschen und danach des Letzteren tiefen Fall vor Augen. Nichts anderes bezweckt Raffaels Memento in S. Maria del Popolo. Wenngleich er aber darin die bittere Wurzel des Todes blosslegen will, so hat er doch das Auge weiter hinaufgelenkt in die lichten Höhen, von denen der Ewige segnend seine Hände breitet, hinauf zur Sternenwelt, von wo die Engelchöre über den Wegen des Menschen wachen, wie sie den Planeten droben ihre Bahnen weisen. Und wenn der Blick sich senkte, da schaute er über den Gräbern in den Propheten die sichere Gewissheit, dass, ‚wer an den Herrn glaubt, lebt und nicht sterben wird in Ewigkeit‘. Es ist unverständlich, wie man diese Zusammenhänge hat übersehen und den sogen. paganistischen Einschlag als eine jedes tiefern Sinnes ermangelnde Specialität hat hinstellen können.

Propheten u. Sibyllen in S. Maria della Pace.

Für Agostino Chigi hatte Raffael noch vor dem Auftrag für die Grabkapelle einen andern in S. Maria della Pace übernommen. 1514 entwarf er für diese Kirche einen Sibyllen- und Prophetenchor, führte aber nur den ersteren aus, während die Propheten wahrscheinlich Timoteo della Vite gemalt

[1] Thom. v. Aquin Summa theol. 1, q. 70, a. 3, u. Quaest. disp., de spirit. creat. a. 6.

[2] Dante Conv. II 5. Div. Comm., Parad. II 127—129 etc.

[3] Marsil. Ficinus In Dionysii Areop. libr. de Trinitate Comm., Opp. II (Basil. 1576) 1021: ‚Possunt vero lumina quodammodo etiam angelorum designare unionem.‘

[4] Marsil. Ficinus In Dionysii Areop. libr. de div. nominibus Comm., Opp. II 1049.

hat. Die letzteren sind in der obern Wandhälfte in Fensterhöhe angebracht, von inspirirenden und nach aufwärts weisenden Engeln begleitet. Links vom Fenster der jugendliche Daniel und David, dessen Schrifttafel die Worte enthält: *Resurrexi et adhuc sum tecum;* rechts davon Jonas und Osee, der letztere mit der Aufschrift auf seiner Schrifttafel: *Suscitabit eum Deus post biduum tertia die* (Os. 6, 3)[1]. Diese wie die Inschriften der Sibyllen kennzeichnen die Chigi-Kapelle als Gruftheiligthum; sie enthalten Hinweise auf Tod und Auferstehung. So deutet die Cumaea zu äusserst links (Röthelzeichnung in der Albertina) nach einer Schriftrolle, die ein Engel herabreicht und auf der die Worte stehen: *'Εκ θανάτου ἀνάστασις.* Die Persica neben ihr, die anmuthigste dieser vier Seherinnen, schreibt, mit einer unübertrefflich natürlichen Wendung nach rückwärts sich lehnend, auf eine Tafel: *θανάτου μοῖραν ἔχετο.* Zwischen beiden Frauen stützt sich ein Engelkind von hinreissender Schönheit und Natürlichkeit, selig aufwärts blickend, auf eine Tafel mit der Inschrift: *εἰς φάος.* Die Gruppe gegenüber ist geschlossener, mehr in beschaulicher Ruhe gegeben. Sinnend blickt die an den Bogen sich anlehnende phrygische Sibylle nach rückwärts; ebendahin richtet sich auch der Blick der Tiburtina (Federzeichnung in der Brera), einer alten Matrone mit feinen, scharf geschnittenen Zügen. Ihr Haupt ist in ein Schleiertuch tief eingehüllt; das aufgeschlagene grosse Buch auf ihren Knien hat sie vergessen und schaut, mit beiden Armen auf ein Postament gestützt, nach der Schrifttafel, die ein Engel von oben herab vorweist: *Οὔρανος* . . . (‚der Himmel umschliesst der Erde Gefäss'). Ein frei schwebender Engel trägt auf einer Rolle die Worte: . . . *καὶ ἀναστήσω* (‚ich werde öffnen und auferstehen'), und die Tafel, auf die sich zwischen den Seherinnen auf dieser Seite wie gegenüber ein Putto stützt, enthält den Anfang der bekannten Virgil'schen Ekloge: *‚Iam nova progenies'*. Zu Füssen einer jeden Seherin steht eine Urne, die die geheimen Schicksalsloose umschliesst. Genau wie ihre Schwestern in der Sixtinischen Kapelle schöpfen sie die Vision nicht aus sich, vielmehr wird sie ihnen durch die Engelkinder gewiesen, und der aufwärts zeigende Finger des einen verräth den letzten Ursprung mantischen Schauens. Hinsichtlich des Ausdrucks und des Charakters waltet aber zwischen den zwei Paralleldarstellungen bei aller Verwandtschaft unverkennbar ein grosser Unterschied vor. Für Springer[2] sind Michelangelo's Sibyllen Schöpfungen einer erhabenen Phantasie, ergreifend durch ihr übermächtiges Wesen. Liebenswürdiger und menschlicher fühlend erscheinen ihm aber Raffaels Frauenbilder. Und er meint geradezu: ‚Würden Michelangelo's Weiber von der Sixtinischen Decke herniedersteigen, wie würde die Erde unter ihren Schritten dröhnen. Sie trifft nicht der Fluch, der auf allen Töchtern Eva's lastet, dass sie mit Schmerzen gebären sollen, aber auch die Seligkeit der Liebe bleibt ihnen fremd. Auf Raffaels Frauen dagegen lässt sich das ganze Ideal, das wir von Frauenschönheit träumen, mühelos übertragen.' Auf der gleichen Höhe mit der formalen Behandlung hält sich übrigens auch das Colorit, wenngleich es einfacher, mehr auf kräftige Wirkung berechnet und aus dem Licht heraus modellirt ist. Heute ist es freilich infolge häufigen Durchpausens mittels Oelpapier und mehr noch infolge wiederholter Restaurationen (1627 und Anfangs des 19. Jahrhunderts) stark beeinträchtigt[3].

[1] Vgl. Passavant Raff. v. Urb. II 165 ff.
[2] Springer Raffael u. Michelangelo II 53.
[3] Vgl. Crowe u. Cavalcaselle Raffael, deutsche Ausg. II 174, Anm.

Als Composition zählt das ausserordentlich geschickt über einem Nischenbogen angebrachte Werk zu den besten Leistungen des Meisters, wie schon Goethe feststellte. Aber auch die Contrastirung im Ausdruck und in der Bewegung, die dramatische Belebung durch die kleinen Engel, die wir als Symbole des prophetischen Schauens bereits in der Sixtina kennen gelernt haben, die feine Differenzirung des Charakterausdruckes und die gedämpfte seelische Erregung, nicht zum wenigsten die unvergleichlich anmuthige Schönheit der vier Frauen und der kleinen, echt raffaelesken Engelkinder, vor allem des die oberste Scheitelkrönung bildenden Engels, stellen nach dem ‚Cicerone' wie nach Vasari das Gemälde ‚unter die allergrössten Leistungen' des Meisters, und auch Dollmayr, der es als durchweg eigene Arbeit ansieht, rechnet es ‚nach der Stanza della Segnatura zum Reichsten und Schönsten, was wir von Raffael an eigenhändiger monumentaler Malerei besitzen' (S. 253). Man mag noch so bestimmt in Michelangelo's Schöpfungen die Anregung für das Stoffliche aufweisen, darüber hinaus trägt alles den Stempel von Raffaels Genius. Vielleicht gibt es kein besseres Schulbeispiel als das Fresko von S. Maria della Pace, um zu erläutern, wie Raffael fremde Vorbilder auf sich wirken und durch die eigene künstlerische Intuition solche Anregung zu Werken von höchster, jedes fremden Werthes entkleideter Selbständigkeit zu gestalten wusste. Schon die Isaiasgestalt hat das bewiesen, die der Urbinate für den Luxemburger Prälaten Johannes Goritz in S. Agostino zu malen hatte. Den Zusammenhang dieser Schöpfung mit dem Michelangelo'schen in der Sixtina plausibel zu machen, hat Vasari eine thörichte Fabel erzählt; und doch dürfte für die stoffliche Anordnung ausser Michelangelo noch Fra Bartolommeo massgebend gewesen sein. Nichts aber von der pathetischen Art des Letztern noch von dem herben, leidenschaftlichen Zug des Michelangelo'schen Propheten weht uns aus dem Werke in S. Agostino entgegen, das heute, nach der unglücklichen Restauration durch Daniele da Volterra, nur noch die Umrisse des Originals wiedergibt.

3.
Raffaels Madonnen.

Soviel des Schönen der Raffaels-Forscher im Lebenswerk des Meisters ausfindig machen kann, so unerschöpflich seine Phantasie auch ist an Formen und Ideen, und so einsame Höhen weltferner Gedanken der Urbinate ihn auch hinaufführen mag, die erstaunlichste Vielseitigkeit und den erhabensten Ausdruck für menschlich-sinnliche Schönheit entwickelte er erst in Verherrlichung der Gottesmutter. Die nahezu fünfzig Madonnenbilder könnten allein schon die Thätigkeit eines Künstlers ausfüllen; bei Raffael fallen sie mitten zwischen complicirte Schöpfungen von sublimster Speculation, zwischen Arbeiten von heterogenstem Gehalt. Die Madonna in der stillen, schlichten Befangenheit der Umbrer leitet sein Lebenswerk ein; an dessen Abschluss steht jene unvergleichlich erhabene Vision der Gottesmutter, die man als absolut höchste Wiedergabe des Ueberirdischen und Himmlischen bezeichnen muss.

Mag auch noch soviel schon über das Madonnencapitel bei Raffael geschrieben worden sein [1], eine gründliche, sowol der künstlerischen wie der ideellen Seite des Thema's gerecht werdende, zusammenfassende Behandlung fehlt

[1] Vgl. Gruyer Les Vierges de Raphaël. Vol. II u. III. Par. 1869. — James Walker Book of Raphael's Madonnas. New York 1860. — Hellis Monographie des Vierges de Raphaël. Rouen 1869. — Keppler Raffaels Madonnen (Histor.-polit. Blätter XCVI [1885] 19—37 u. 81—102, und jetzt in „Aus Kunst und Leben" II, 62—110). — Karl Karoly Raphael's Madonnas and other Great Pictures. Lond. 1894.

noch immer. Weitaus die beste Darstellung der letzteren Seite hat Keppler gegeben; er hat zum ersten Male gegenüber der gedankenlos immer wiederholten, ganz und gar oberflächlichen Auffassung von der rein profanen Gestaltung des Madonnenideals durch Raffael den christlichen und religiösen Gehalt seiner Madonnen feinsinnig analysirt und deutlich in seiner Charakteristik zwischen dem religiösen Genrebild und dem Andachtsbild unterschieden. Indem wir auf die früher gegebenen Ausführungen über die Entwicklung des Madonnenideals und dessen Ausprägung bei Raffael verweisen (II 1, 425 f.), können wir hier wenigstens eine summarische Betrachtung Raffael'scher Madonnen versuchen.

Wer die lange Reihe der Madonnen Raffaels an seinem Auge vorüberziehen lässt, wird deutlich die verschiedenen Einflüsse, die sich darin spiegeln, wahrnehmen können. Es wechseln Perugino's, Fra Bartolommeo's, Lionardo's Anregungen; aber keine bleibt seiner eigensten Individualität fremd und müsste störend empfunden werden: so sehr wahrte sich der Künstler die vollste Selbständigkeit. Dadurch dass er da erst ansetzt, wo seine Vorgänger aufhörten, erreicht er jene bisher unbekannte Vollendung in der Wiedergabe der höchsten geistigen Inspirationen. Aber auch die Typen des Madonnenideals selbst weiss er mit einer erstaunlichen Unerschöpflichkeit und mit stets lebendiger Frische der Phantasie zu variiren; die reiche Scala an Madonnentypen überfliegt er vollständig und jeden derselben führt er der höchsten Ausbildung zu. Es braucht hier kaum ausdrücklich vermerkt zu werden, dass unter diesen vielen Madonnendarstellungen manche sich finden, an denen Raffael nur einen beschränkten Antheil hat; wie seine ersten Schöpfungen noch grossentheils unter Perugino's Bann stehen und deutlich dessen Vorlagen, wenngleich mit unleugbarer Eigenart, wiedergeben, so gehen viele der späteren Werke wol nur in der Zeichnung und allgemeinen Ueberwachung auf den Urbinaten zurück. Auf alle diese Einzelfragen im besonderen einzugehen, kann indes der Zweck der gegenwärtigen Betrachtung nicht sein. Es sei nur noch vorgemerkt, dass die verschiedenen Arten der Madonnendarstellung bei Raffael nicht chronologisch aufeinanderfolgen, so dass man darin etwa eine durch innere oder äussere Motive bedingte Entwicklung suchen könnte; vielmehr laufen sie stets alle nebeneinander her. Das wird wegen der sogenannten Visionsbilder festzuhalten sein, deren Schema neben dem allereinfachsten Typus sich schon in der Florentiner Frühzeit aufweisen lässt, wie es auch die Reihe der Madonnenbilder beschliesst.

Entwicklung des Madonnenideals bis zu Raffael.

Man hat bezüglich des Ausdrucks wie auch der künstlerischen Stellung die Florentiner Madonnen streng von den römischen scheiden zu müssen geglaubt. Müntz hat direct von ‚einer leider nur zu kurzen Periode' gesprochen, in der sich der Künstler von allen theologischen Traditionen losgemacht und nur dem blühenden Frühling reinsten Naturalismus gehuldigt hat. Ohne uns hier schon auf die Frage nach dem geistigen Inhalt der Bilder einzulassen, müssen wir uns zunächst fragen, welches Ideal der junge Raffael für den Madonnentyp zu seiner Zeit und in seiner Umgebung kennen lernen konnte.

Die Regina Coeli im alten mittelalterlichen Gewand war noch bis tief ins 15. Jahrhundert hinein für das Andachtsbild massgebend gewesen; namentlich in Oberitalien und Venedig, wo der Contact auf dem Seeweg mit der byzantinischen Kunst sich länger lebendig halten konnte, blieb der Typ thronender, in reiche Gewänder gehüllter und mit Kostbarkeiten behängter Madonnen gegen den Einbruch des Naturalismus gesichert. Bei Crivelli noch nicht, wol aber bei Bellini wird das durch Aeusserlichkeiten erstrebte hieratisch Majestätische durch die Majestät des Ausdruckes ersetzt. Die reichen Prunkgewänder sind

vereinfacht und auch der Thron zeigt die einfachsten Formen; aus dem etwas unklar angedeuteten Himmelsraume ist er in die Landschaft hinausgerückt. Noch einen Schritt weiter und die Donna angelicata steigt als Frau, strahlend allein durch ihre blendende Schönheit, vom Throne zur Erde hernieder (Tizian). Physische Schönheit der Gottesmutter zuzuschreiben, hatte das Mittelalter stets als Nothwendigkeit empfunden. Man braucht nur einen flüchtigen Blick in die zum Theil albernen, aber in ihrer natürlichen Naivetät doch rührenden litterarischen Schilderungen jener Zeit zu thun, man braucht nur Dante's grossartige Schilderung der engelgleichen Frau zu lesen, um das bestätigt zu sehen. Aber dieser geistigen Auffassung einen dem nationalen Empfinden und Ideal entsprechenden künstlerischen Ausdruck zu geben, gelang nur spärlich. Stets tragen diese mittelalterlichen Madonnen etwas Schwerfälliges, wenig Durchgeistigtes an sich. Auch dem grossen Meister epischer Darstellung, Giotto, gelingt diese wesentlich lyrische Aufgabe nicht. Selbst die Sienesen bleiben dahinter zurück; so sehr sie nach Innigkeit und Weltentrücktheit in ihren Bildern streben, behalten sie doch zu viel noch von dem hieratischen, Leben und Ausdruck erstickenden Symbol bei. Fra Angelico blieb es vorbehalten, den weiten Schritt nach vorwärts zu thun, jenes hohe geistige Ideal, das die mittelalterliche Auffassung und Allen voran Dante geprägt hatte, künstlerisch mit lebensvoller Innigkeit und natürlicher Anmuth zu umkleiden. Freilich zunächst auch nur in voll und reich entwickelten Scenen mit Posaunen tragenden Engeln und jubilirenden Heiligen, in denen er den himmlischen Accord von Wonne und Schönheit erklingen lassen kann. Für sich allein dargestellt, behält die Madonna, wie das berühmte Beispiel der Flachshändlermadonna zeigt, die bisherige Befangenheit zu einem grossen Theil noch bei. Es fehlt ihr die Sicherheit des Lebens und die plastische Kraft, die man jetzt in der Florentiner Kunst zunächst dadurch zu erstreben suchte, dass man alles Interesse auf die Gruppe selber concentrirte und vor allem in der Reliefplastik mit jenen räumlich günstig wirkenden Rundcompositionen (der della Robbia) die Lösung der Aufgabe anstrebte: möglichste Naturwahrheit, natürlicher Ausdruck und Formenschönheit. Man wird zugeben müssen, dass über Botticelli hinaus nur schwer zu kommen war. Wenn Raffael es vermochte, so hatte er das wesentlich seinem reicher und natürlicher entwickelten Formensinn zu verdanken. Was er in so unvergleichlichem Masse erzielte, das ist Wiedergabe des einfachsten und unmittelbarsten Ausdruckes. Alles Nebenwerk ist beiseite gelassen, selbst die Landschaft manchmal; und wo noch Nebenelemente zur Hauptgruppe hinzugefügt werden, so sind ihnen meist wichtige Functionen zugewiesen. Alles ist bei ihm aufs sorgfältigste berechnet, besonders der Aufbau seiner Compositionen. Und doch, wem fiele die Absichtlichkeit der Gruppirung über der hinreissenden Schönheit einer Belle Jardinière etwa auf?

Wir theilen am besten Raffaels Madonnen nach ihrer Gruppirung, Haltung und Gebärde in eine Anzahl Gruppen ein.

a) Madonna mit Kind allein in indifferenter Haltung. Die Scene ist auf die einfachste Formel reducirt; nur ein Ausschnitt aus den eigentlichen Andachtsbildern mit der thronenden Gottesmutter. Alles geschichtliche Interesse ist hier ausgeschaltet, um lediglich die Bedeutung der Gruppe für sich zur Wirkung zu bringen. In hieratischer Ausgestaltung hatte dieser Typus seine Vorläufer sehr weit zurück schon in der Kunst, in naturalistischer Durchbildung in plastischen Schöpfungen der Florentiner Frührenaissance. Aber schon im frühen Mittelalter, wie auf einem Bilde eines Meisters Barnaba (12. Jahrhundert) und in der Madonna della Febbre

in der Sacristei von S. Peter in Rom, ist die rein statuarische Ruhe in das natürliche lebendige Verhältniss von Mutter und Kind umgesetzt. Die Madonna meist in überhalber oder nur halber Figur, stehend oder sitzend, das Kind entweder im Arme oder vor sich auf einer Brüstung haltend. Unter Raffaels frühesten Werken befindet sich kein Beispiel für diesen Typus; dagegen weist das erste, vom Jahre 1505, zugleich auch den Höhepunkt in rein künstlerischer wie ideeller Hinsicht auf, die Madonna del Granduca (Fig. 182), aus der frühen Florentiner Zeit, Ende des 18. Jahrhunderts vom Grossherzog Ferdinand III von Toscana erworben, nachdem eine arme Wittwe um 12 Ducaten es abgegeben, heute im Pitti-Museum. Die Madonna sieht voll innig süssen Glückes und demuthsvoller Hingebung vor sich hin; das Kind in ihren Armen schmiegt sich eng an die Mutter. Der Hintergrund ist ganz indifferent gehalten. Die Madonna Tempi (ca. 1508 in Florenz entstanden; bis 1829 im Besitz der Familie Tempi in Florenz und von König Ludwig von Bayern für die Münchener Pinakothek erworben; Fig. 183) zeigt das mehr naturalistisch gehaltene Gegenstück dazu. Neben der breit den Rahmen füllenden Gruppe schweift das Auge über eine leicht angedeutete Landschaft; voll inniger Zärtlichkeit drückt die Mutter das Gesichtchen des Kindes an ihre Wange. Wol auch noch dieser Zeit gehört die von Passavant erst um 1512 angesetzte Madonna Bridgewater (London, Bridgewater-Sammlung) an, die reifere Formen und einen volleren Rhythmus der Linien aufweist. Die Mutter als sitzende Kniefigur hält mit ihrer Rechten das quer auf dem Schoosse liegende, nach oben blickende, lebhaft ihren Schleier erfassende Kind, auf das sie liebevoll niederblickt. Ruhiger gehalten ist die Kleine Madonna des Lord Cowper in Panshanger (ca. 1505), mit Landschaftshintergrund. Die Madonna, sitzende Kniefigur; das Kind, auf ihrem Schoosse halb aufgerichtet, legt das Aermchen um ihren Hals; beide blicken gleichmässig nach aussen. Kopf- wie Händebildung sind weniger vollkommen. Ein anderes Motiv weist die Kleine Madonna aus dem Hause Orléans, heute in Chantilly, auf (ca. 1506, wol für den Herzog von Urbino gemalt). Die nach rechts vor einem Vorhang und einem mit Gefässen besetzten Schrank sitzende Mutter (Kniefigur) hält in der Rechten das Kind, das die ersten Anstrengungen macht, sich aufzurichten. So wol ist die Bewegung der Hände zu verstehen, die in den Halssaum des Kleides der Mutter fassen; von dem Verlangen nach der Mutterbrust liegt in dem auswärts blickenden Gesichtchen nichts. In der Grossen Madonna des Lord Cowper, auch Madonna Niccolini genannt, nach dem früheren Florentiner Besitzer (1508 datirt und signirt), ist dieser Gestus des linken Aermchens zur Stütze noch beibehalten, wiewol es bereits auf dem Schoosse der nach links gewendeten anmuthigen Madonna aufrecht sitzt. Während bei allen genannten Beispielen ausser bei der Madonna del Granduca die Bewegung des Haltens und des Aufrichtens des Kindes eine leichte Biegung



Fig. 182. Raffael, Madonna del Granduca. Palazzo Pitti zu Florenz. (Phot. Alinari.)

des Oberkörpers der Mutter zur Folge hat, sitzt sie in der Darstellung der Sammlung Mackintosh in London (Madonna della Torre) aufrecht und hält das auf einer Brüstung stehende Kind an sich. Das verschiedentlich als verloren bezeichnete Original, das aus der Sammlung Orléans in die des Dichters Rogers und schliesslich Mackintosh's (1856) überging, 1906 in die Londoner Nationalgalerie [1], wurde mehrmals copirt, unter anderm auch mit landschaftlichem Hintergrund. Unter den verschiedenen, bezüglich ihrer Echtheit viel umstrittenen Zeichnungen sei die der Tempi- und der Kleinen Cowper'schen Madonna am nächsten stehende Bisterzeichnung von Oxford genannt [2].

Das Grundthema dieser ersten Gruppe ist die innige, von tiefstem Glücksgefühl getragene Liebe der Mutter zu ihrem Kind und dessen Hingebung an die Mutter. In den ergreifendsten und köstlichsten Aeusserungen ist diese Hauptempfindung festgehalten und durch kein anderes Interesse abgelenkt. Nur das Bewusstsein, dass dieser Knabe nicht ein gewöhnliches menschliches Geschöpf, dass es der Herr und der Heiland der Welt sei, mischt sich in das Muttergefühl hinein und erzeugt jene zauberhafte Empfindung von süssestem Glück und visionärer, die tiefsten Geheimnisse der Vorsehung durchdringender, seligste Liebe und wonnigen Schmerz in sich bergenden Ahnung, die aus der Madonna del Granduca, der des Duc d'Aumale (Chantilly) u. a. wie ein Strahl aus höheren Regionen hervorleuchtet.



Fig. 183. Raffael, Madonna Tempi. Alte Pinakothek zu München. (Orig.-Phot. Franz Hanfstaengl.)

b) Halten sich immerhin in der ersten Gruppe Mutterliebe und die übernatürliche demüthige Hingebung an den Gottessohn noch das Gleichgewicht, so wird das letztere Moment noch besonders accentuirt dadurch, dass die Madonna das Symbol des Gebetes erhält, das Buch. Nicht zum Zeitvertreib hält sie es; es ist eine Andeutung des *meditari die ac nocte in lege Domini* [3], Gebet und Forschen in den alten Weissagungen, die vom kommenden Messias und seinen Schicksalen erzählen. Schon in den alten Verkündigungsscenen trägt sie oft das Buch; hier mit dem Kinde zusammen hält sie es wieder, weil in diesem Buche der Beruf und die Tragik Dessen verzeichnet ist, den sie sorgsam im Arme hält, fast wie um ihn gegen die unabänderlichen Rathschlüsse zu schirmen. Dieser Gruppe gehören die frühesten Madonnendarstellungen Raffaels an, vor allem die noch in Perugino's Geist und Art entstandenen verschiedenen Zeichnungen, wie die in Oxford [4], in

[1] Vgl. H. Cook in Burlington Magazine X (1906) 29 ff. Ausserdem Passavant Raph. v. Urbino II 146. — Crowe u. Cavalcaselle II 104 ff.

[2] Müntz p. 192. — Springer I 96.

[3] Ludolph von Sachsen schreibt in seinen ‚Meditationes de vita Iesu Christi' I 2: ‚Omni tempore contemplationi aut orationi aut lectioni ... se dabat. ... Scripturas de adventu Christi frequenter legebat, et quidquid in scripturis de incarnatione Dei inveniebat, hoc osculando et amplexando dulciter relegebat.'

[4] Müntz p. 185.

der Albertina[1], im Louvre[2] (wol von Pinturicchio)[3], die Madonna Solly in Berlin (seit 1821), bei aller peruginesken Manier doch schon für die im Sposalizio viel mehr und freier entwickelte Eigenart des Urbinaten bezeichnend (etwa 1501). Das Kind sieht sich halb nach dem Schicksalsbuch um, in der Linken hält es einen Finken. In der Madonna Staffa-Conestabile (ca. 1502/03), 1871 vom Grafen Conestabile in Perugia nach Petersburg verkauft[4], folgt das Kind mit ungetheiltem Interesse der Lesung seiner Mutter. Die Madonna aus dem Hause Colonna (ursprünglich im Besitz der Salviati, hernach der Colonna, von Bunsen für Berlin erworben), um 1507/08 entstanden, vereinigt den Gestus der ersten mit dem der zweiten Gruppe: das Kind sucht sich mit jener Bewegung, die wir an dem Bilde in Chantilly kennen lernten, aufzurichten, wodurch die Mutter veranlasst wird, im Lesen innezuhalten.

c) Mehr der Betonung der natürlichen Seite der Gruppe scheinen verschiedene Darstellungen zu dienen, in denen Mutter und Kind spielend auftreten. Das Interesse ist hier anscheinend abgelenkt von den Ewigkeitsfragen auf das harmlose Spiel des Augenblicks. Blumen, Granatäpfel oder Vögel sind fast durchweg das Spielzeug des göttlichen Kindes; die Auswahl gerade dieser in der voraufgegangenen Tradition symbolisch gefassten und zum Erlösungswerk in Beziehung gesetzten Gegenstände legt aber auch noch eine andere als die zunächst sich darbietende rein natürliche Interpretation nahe.

Was im besondern den Vogel in der Hand des Jesuskindes betrifft, so ist er, schon im Mittelalter nachweisbar, in der quattrocentistischen Kunst Italiens, besonders in der umbrischen, eines der allerhäufigsten Motive[5].

---

[1] Springer I 89. 90.

[2] Müntz p. 192.

[3] v. Seidlitz im Repert. f. Kunstw. XIV (1891) 5 ff.

[4] Vgl. über die Schicksale des Bildes Giorn. di erud. artist. VI 322—336.

[5] Um eine Vorstellung von der Beliebtheit dieses Motivs in der italienischen Kunst zu vermitteln, registriren wir im Nachstehenden die von uns in einigen grösseren Sammlungen Italiens notirten Beispiele:

In Mailand, Brera: Triptychon Carlo Crivelli's; Tafelbilder Francesco Morone's (Nr. 225), Ambrogio Bevilacqua's gen. Liberale (Nr. 255), Ercole's de' Roberti (Nr. 428); im Museo archeolog. im Castell, vgl. Katalog S. 80.

In Bologna, Pinakothek: Bilder Fr. Francia's (Nr. 80 u. 85) sowie eines Unbekannten (Nr. 589).

In Florenz, Uffizien: die Nummern 19. 21 (14. Jahrh.). 38. 46. 48. 61. 65 (Cos. Roselli). 1551 (Giov. di Paolo); Pitti: Bild Albertinelli's (Nr. 365); in der Sacristei der Bargellokapelle die grosse thronende Madonna von Dello Delli (Ende des 14. Jahrh.), über der Eingangsthür zur Kapelle ein Relief; in der Accademia delle Belle Arti: Nr. 259 (Giov. da Milano). 127 (Bernardo Daddi). 139 (14. Jahrh.). 128 (Spinello Aretino). 195 (Ghirlandajo). 238; S. Marco, Sala dell' Ospizio: Nr. 9 u. 15 (Niccolò di Piero Gerini); Galleria Feroni: Nr. 100; in S. Croce: erste Kapelle links (Art des Lorenzo da Monaco).

In Neapel, S. Severino (A. da Salerno).

In Rom, Gall. Doria: Nr. 281 (Parmegianino); Lateran: Nr. 69; Gall. Borghese: Nr. 34 (Cesare da Tamar.). 210 (Garofalo). 336 (Bugiardini). 370 (Sermonetta). 374 (Giulio Romano); Gall. Corsiniana: Baroccio's Heilige Familie; Nr. 618 (Giov. Basi gen. Cariani). 726 (Nicc. Rondinelli); S. Agostino (A. Sansovino's Anna Selbdritt).

Ausserdem seien erwähnt:

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: Triptychon mit Mad. und Heiligen von L. Mazzolino.

Köln, Wallraf-Richartz-Museum: Nr. 512 (Art des Lorenzetti). 510 (Art des Simone Martini).

München, Pinakothek: Nr. 1040 (Francia).

Wien, Akademie der bild. Künste: Nr. 504 (Pier Francesco Bissolo); Kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Gemäldegalerie: Nr. 49 (Bronzino): 370 (Schidone?). 550 (G. Reni); Altartafel von Francesco u. Bernardino da Cotignola (1491; vgl. Rass. d'Arte IV 51); Sieneser Tafelbild im Braunschweiger Museum (vgl. ebd. VI 85).

Madonna Antonello Gagini's im Museum zu Palermo (Rass. d'Arte VI 129); eine Madonna von

Man hat bislang nur wenig darauf geachtet und infolgedessen auch um den Ursprung und die Bedeutung desselben sich nicht gekümmert. Thode ist meines Wissens der Einzige gewesen, der einige Beispiele namhaft machte [1]. Er sieht darin aber nichts mehr als ein entschiedenes Streben nach Natur und Wahrheit. Keppler dagegen hält sich an die ältere Kunstsymbolik und erblickt hier ‚einen Hinweis auf die Gnade und Liebe, mit welcher sich Christus der armen Menschenseele annimmt'. Aber Näheres über diesen symbolischen Untergrund wird uns auch von ihm nicht gesagt. Dass der Vogel nach altchristlicher Anschauung ein Bild der Seele, besonders der vom Leib und den Mühsalen des Lebens erlösten, ist, dürfte hinlänglich bekannt sein. Wie das Jesus- und Johanneskind aber gerade zu diesem Symbol kommen, ist damit noch nicht klargestellt. Vielleicht hat den Anstoss zu diesem Motiv jene legendarische Erzählung in der Kindheitsgeschichte des Herrn von Thomas gegeben, wonach das Jesusknäblein im Spiel mit andern Kindern Sperlinge aus Lehm fertigte und sie belebte, so dass sie wegflogen [2]; und die Thatsache, dass es meist ein Fink oder ein Kreuzschnabel ist, den das Jesuskind hält, ist wol bedingt durch die andere im Mittelalter viel verbreitete Legende, wonach der Kreuzschnabel allein aus der ganzen Natur dem Gekreuzigten sein Mitleid bezeigt habe. Harmloses Kindheitsspiel und Passionsmysterium wären also auch hier einander nahegerückt und dieser Darstellung jene andere, wiederholt gemalte an die Seite zu stellen, in der das kleine Kind nach Passionsblumen greift und, wie bei Luini (Brera Nr. 289), noch ausdrücklich darauf hindeutet. Bei der übergrossen Häufigkeit dieses Motivs geht es indes nicht an, in diesen legendarischen Anspielungen dessen Gehalt erschöpft zu sehen. Eine episodenhafte Legende wird nicht derart oft und in ausgesprochenen Andachtsbildern eingeflochten, wenn nicht eine tiefere, allgemein gültige Auffassung sich damit verknüpft. Dieser geistige Kern aber ist in der mystisch-symbolischen Beziehung des Vogels zur menschlichen Seele zu suchen, und zwar der Seele in ihrem Verlangen nach Heil und Gnade. Das einsame Klagen und Seufzen wie das leichtbeschwingte Emporstreben in die lichten Höhen sind ganz gebräuchliche Anknüpfungspunkte für den spätmittelalterlichen Mystiker; besonders aber wird die Befreiung aus dem engen Käfig zur Grundlage symbolischer Beziehungen zur Erlösung der menschlichen Seele aus den Banden des Teufels gemacht [3].

Nicht weniger zahlreich sind die Darstellungen, in denen das göttliche Kind Blumen hält oder empfängt oder auch einen Apfel, oft einen halb angeschnittenen Granatapfel. Vielleicht aber hat sich gerade bei diesen Motiven die Umwandlung von der symbolisch-mystischen Bedeutung zu der

---

Filippino Lippi in der Sammlung Stroganoff zu Rom; eine Madonna von Andrea Vanni in S. Stefano zu Siena (vgl. Jacobsen Sienes. Meister des Trecento [Strassb. 1907] Taf. XIX); eine von Coppo di Marcoaldo in der Servitenkirche in Siena (ebd. Taf. XVIII); eine von Bartol. Montagna im Besitz von Sir W. Farrar in London (Arch. stor. dell' arte 1895, p. 249); von Antonio Solario im Besitz von A. Wertheimer ebd. (Burl. Magaz. I 353); von Giov. Boccati im Besitz Newins in Rom (Abb. Rass. bibl. dell' arte IX [1906] 5). Es liegt auf der Hand, dass diese Liste noch leicht durch Beispiele aus andern Galerien vermehrt werden kann.

[1] Thode Franz v. Assisi² S. 505 ff. Er zählt Darstellungen von Cimabue, Simone Memmi und Taddeo Gaddi (Berlin, S. Giovanni in Pistoia, S. Pietro in Megagnano bei Florenz), von Mino Pisano und Pietro Lorenzetti auf. Vgl. auch Keppler a. a. O. S. 94 ff.

[2] Vgl. Hennecke Neutestam. Apokryphen (Tüb. 1904) S. 67.

[3] Ich verweise statt aller andern Zeugnisse nur auf ‚Heinrich Seuse's deutsche Schriften', herausgeg. von K. Bihlmeyer [Stuttg. 1907], S. 251. 281. 282. 287. 297. 426.

rein genrehaften eher und allgemeiner vollzogen als bei dem eben namhaft gemachten. Dass aber auch sie ursprünglich geistig-symbolische Vorstellungen wecken wollten, erhellt aus deren häufiger Verwerthung in der von mystischen Ideen durchtränkten Kunst Umbriens und besonders Siena's; ganz besonders auch aus den reichen litterarischen Zeugnissen. Der Apfel ist nach diesen Aussprüchen eine typologische Erinnerung an den verhängnissvollen Paradiesesapfel — ,wunneklicher paradisôphel dez geblûmten vetterlichen herzen', lässt Seuse die Seele den Heiland anreden[1] — der Granatapfel aber ein ganz geläufiges Symbol der Passion. In den Blumen dagegen spiegelt sich der Tugendflor der sündenlosen Seele wider[2], während andere Blumen, wie die Passionsblume, wieder auf das Centralgeheimniss der Erlösung hinweisen.

Da wir die meisten hierher gehörigen Darstellungen in anderem Zusammenhang kennen lernen, haben wir hier bloss die Madonna mit der Nelke zu nennen, die nur in Copien bekannt ist; die beste im Besitz des Conte Spada in Lucca (ca. 1506). Die Madonna sitzt in einfachem Gemach, das einen schmalen Ausblick auf einen burgartigen Bau hat; in ihrer Rechten hält sie Nelken, von denen das auf ihrem Schoosse aufrecht sitzende Kind eine aufmerksam betrachtet.

Eine Unterabtheilung dieser Gruppe, in der in gleicher Weise die zärtliche Obsorge und Mütterlichkeit, jedenfalls ohne alle symbolischen Anspielungen, zum Ausdruck kommen, sind die zwei Darstellungen mit dem schlafenden Kind. In der Schleiermadonna im Louvre (ca. 1510; schon im 17. Jahrhundert im Pariser Privatbesitz) hebt die in einer Ruinenlandschaft auf dem Boden sitzende, mit dem Diademschleier ausgezeichnete Gottesmutter sanft den Schleier von dem schlafenden Kinde, um es dem Johannesknäbchen zu zeigen[3]; eine ganz ähnliche Composition ist nur in einer Copie beim Herzog von Westminster erhalten.

d) Mehr noch der Classe religiöser Genrebilder hat man jene köstlichen Darstellungen zuzuweisen, die uns die Mutter mit Kind im Freien in blühender Landschaft sitzend zeigen. Aber auch das ist keine Neuerung in der Kunst gewesen; während des ganzen Quattrocento waren Darstellungen der Madonna im Rosenhag oder in köstlicher paradiesischer Landschaft beliebt gewesen diesseits wie jenseits der Alpen; überzartes mystisches Empfinden und der neu erwachende Sinn für die Schönheiten der Natur hatten sich hier in einem der wundervollsten Sujets begegnet. Wir erinnern nur an Francesco Francia's Tafelbild in München, Luca's della Robbia Relief im Bargello zu Florenz, Darstellungen von Botticelli (im Louvre und Pitti), von Filippo Lippi u. A.; diesseits der Alpen Lochners liebreizende Madonna im Rosenhag, die Schongauer'sche u. a. Bei Raffael fehlt jener intime Zauber des *hortus conclusus,* der über den älteren Darstellungen ruht, dafür lässt er den Blick weit über die herrlichste Landschaft schweifen. Und nichts stört darin den reinen Frieden dieser gottgeweihten Scene. Sie, die als *flos campi* in ungezählten Liedern der Vorzeit gefeiert ward, thront mit ihrem göttlichen Sohn, mit dem

---

[1] Seuse's deutsche Schriften S. 303.

[2] Es wäre unmöglich, auch nur annähernd eine Vorstellung von dem zart mystischen Naturempfinden zu geben, das sich in der Blumensymbolik ausspricht. Nach Seuse muss die Seele, die die göttliche Weisheit ins Herz aufnehmen will, mit ,roten rosen inbrûnstiger minne bestecket, mit schônen violn demûtiger verworfenheit und wissen lylien rehter reinikeit bezetet' sein (a. a. O. S. 296). Blumen in der Hand des göttlichen Kindes sind noch weit zahlreicher als Vögel, so dass auf eine Aufzählung hier verzichtet werden muss.

[3] Jakobsen schreibt die Ausführung Penni oder Giulio Romano zu (Repert. f. Kunstw. 1902, S. 276).

eine neue Ordnung der Dinge zur Erde niederstieg, um dort das Paradies wieder herzustellen, mitten unter Blumen und Gräsern. Die schönsten Beispiele dieser Gruppe, die wir aber erst im folgenden zu betrachten haben, sind die Madonna im Grünen, die Madonna mit dem Stieglitz, die Belle Jardinière, die Heilige Familie aus dem Hause Canigiani, die Madonna aus dem Hause Alba, die Heilige Familie unter der Palme.

e) Die Madonna mit dem Kind und dem Johannesknaben. Drückte das Buch in der Hand der Mutter einen Hinweis auf die Gotteswürde ihres Kindes, ein Symbol des Gebetes und des Vertrauens auf die Schriftworte aus, so bezeugt der kleine Johannes unstreitig in prophetischer Weise dessen Messiaswürde. Aus rein historischem Interesse sicherlich nicht, auch gewiss nicht aus dem rein künstlerischen Bedürfniss, die Scene dramatischer zu gestalten, ist er beigefügt. Wie eine schrille Dissonanz klingt die Anwesenheit dieses kleinen unschuldigen Kindes in die Intimität reinsten und durch andere Interessen nicht abgelenkten Mutterglückes; und diese Dissonanz wird nachklingen im Herzen der Gottesmutter, bis sie in der schwersten Stunde auf Golgatha verhallen wird. Darum über den Empfindungen unbeschreiblichen Glückes wie ein unabwischbarer Hauch eine tiefe, schmerzliche Wehmuth, die in vorraffaelischer Zeit kein Künstler moderner wiederzugeben verstand als Botticelli. Das *mysterium crucis* wirft seine Schatten auf diese mit allem Zauber natürlicher Schönheit und unendlichen Glückes ausgestattete Frau und löst bei ihr eine von übernatürlicher Weihe übergossene Resignation aus, die Gottes Rathschlüssen ihre heiligsten Wünsche und Freuden opfert. Darum das Kreuzchen in der Hand des kleinen Johannes, darum die kleine Schriftrolle, die er dem göttlichen Kinde und seiner Mutter hinhält. Beides sind Spielzeuge von jener schneidenden Tragik, mit der weltgeschichtliche Folgerungen mit harmlosen Erscheinungen sich verknüpfen. Denn die Schriftrolle trägt das prophetische Wort: *Ecce Agnus Dei.*



Fig. 184. Raffael, Madonna Terranuova. Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. (Orig.-Phot. Franz Hanfstaengl.)

Zu dieser Gruppe gehören die Madonna Diotalevi (ca. 1502), aus der Sammlung des Conte Diotalevi 1842 ins Berliner Museum übergegangen, lange Zeit für ein Werk Perugino's gehalten: das Kind auf dem Schoosse der Mutter segnet das mit dem Kreuzstab in andächtiger Haltung vor ihm stehende Johannesknäblein; die Madonna des Herzogs von Terranuova (ca. 1505; aus dem ursprünglichen Besitz in Neapel 1854 für Berlin erworben; Fig. 184)[1].

[1] Vgl. H. Grimm Raffaels Madonna di Terranuova auf dem Berliner Museum (Jahrb. der königlich preussischen Kunstsammlungen XLIII [1879]); auch in des Verfassers ‚Fünfzehn Essays', 3. Folge (Berl. 1882) S. 154 bis 170.

Ist die Stimmung der Composition ganz noch die der stillen umbrischen Innigkeit, so geht Raffael doch schon in der Architektonik derselben seine eigenen Wege. Das zunächst gestörte Gleichgewicht des Aufbaues gleicht er wieder aus durch ein drittes Kind, das rechts, noch ohne natürliche Motivirung, in die Gruppe von Mutter, Kind und dem die Agnus-Dei-Rolle überreichenden Johannes sich einschiebt. Man hat diesen Eindringling zunächst nur als ein äusserlich motivirtes Einschiebsel betrachtet, wie er auch in einer Vorzeichnung (Madrid) ganz fehle. Indes hat der Künstler dadurch ein näheres Verhältniss herzustellen gewusst, dass er dem dritten Kind auffallend gleiche Züge wie dem Jesuskind gab. Das gibt uns einen Fingerzeig, darin den sogen. Bruder Jesu, Jacobus den Jüngern, zu sehen, dem das Mittelalter ein derartiges Verwandtschaftsmerkmal zuschreibt[1]. An der Madonna Aldobrandini (ca. 1508; aus dieser Sammlung 1865 in die Garvagh's und neuestens in die Londoner Nationalgalerie übergegangen) äussert sich deutlich schon in den volleren Formen und der herberen Schönheit der römische Einfluss. In streng pyramidalem Aufbau hebt sich die Gruppe kräftig auf dem Hintergrund eines breiten Pfeilers ab, neben dem lichtdurchfluthete Ausblicke ins Tiberthal sich öffnen. Der kleine Johannes streckt sein Händchen nach einer Nelke aus, die ihm das auf der Brüstung oben sitzende Jesuskind herabreicht. Anders ist das Verhältniss zwischen den Kindern in der Madonna Esterhazy der Pester Nationalgalerie (ca. 1508—1510; von Papst Clemens XI an Kaiserin Elisabeth geschenkt und von Dieser mittelbar an die Familie Esterhazy weitergegeben), ein Bild von schönster Anordnung, aber mangelhaft in der Durchführung. Maria hält ihr auf einem Felsvorsprung sitzendes Kind, Beide schauen hinab auf die Schriftrolle, die das kniende Johanneskind liest und nach der Jesus verlangend das rechte Händchen ausstreckt. Diese Darstellung reiht sich jener wunderbar poetischen Gruppe an, die das Motiv ‚Maria im Freien' behandelt. Das früheste Beispiel dafür ist die Madonna im Grünen im Wiener Hofmuseum (ca. 1505—1506; ursprünglich im Besitz der Familie Taddei, von ihr an Erzherzog Ferdinand von Tirol verkauft und einige Zeit in Innsbruck, bis 1773 in Schloss Ambras, seither im Hofmuseum; Fig. 185). Die Madonna auf einem Rasenhügel sitzend, im Profil mit einer En-face-Wendung des Oberkörpers, hält vor sich behutsam das Kind, das schwerfällig auf das vom knienden Johannes gereichte Kreuzchen zuschreitet und es erfasst. In der ganz ähnlich aufgebauten Madonna mit dem Stieglitz (1506; nach Vasari für die Hochzeit des Lorenzo Nasi gemalt und beim Einsturz von dessen Palast 1547 in mehr denn zwanzig Stücke zerschlagen, aber gut wieder hergestellt; heute in den Uffizien) sitzt die Mutter auf einer ähnlichen Erhöhung; vor ihren Knieen stehen die Kinder, Johannes hält einen Stieglitz dem Jesuskind hin, das mit unnachahmlicher Grazie schützend seine Hand über den Vogel legt. Die Mutter hält beim Anblick des rührenden Bildes in ihrer Lesung inne. Die höchste Aeusserung mystischen und künstlerischen Gedankens in diesem Motiv liegt in der Krone des Louvre, der Belle Jardinière, vor (1507 oder 1508; datirt und signirt; für König Franz I von Sergardi bestellt). Die Haltung der Mutter ist ähnlich wie in den beiden vorgenannten Bildern; ihre Rechte legt sie um das an ihre Kniee gelehnte und aufblickende Kind. Gegenüber kniet in innigster Andacht der kleine Johannes mit seinem Kreuzstab. Im Aufblicken

---

[1] Vgl. Legenda aurea, ed. Grässe p. 295. Auch Andrea del Sarto hat auf einem Bilde in der Wiener Galerie den kleinen Jacobus in ähnlicher Weise charakterisirt.

des Kindes kann man wol das Verlangen ausgedrückt sehen, das Kreuz an sich nehmen zu dürfen, also den Moment unmittelbar vor dem im Wiener Pendant geschilderten. In der Pariser Tafel ist Alles, Stimmung, Colorit, Composition und Formensprache, von höchster Vollendung; das Gesichtchen und der Ausdruck des aufwärts blickenden Jesuskindes von berückendem Liebreiz. Die herrliche Schönheit dieser Madonna wird dem Bilde eine unvergängliche Wirkungskraft sichern, auch wenn Raffael nicht die letzte Hand daran gelegt haben sollte. In allen drei Darstellungen hat der Künstler eine Ideallandschaft von den reizvollsten Formen geschaffen, mit einer bis in die kleinsten Einzelheiten sich erstreckenden, sorgfältigen Durcharbeitung, in Farbe und Colorit völlig der Gesammtstimmung sich einfügend. Für die Behandlung der Farben und vor allem für das Verschwimmen der Schatten in ein weiches Sfumato ist offenbar Lionardo Vorbild gewesen, ohne dass Raffael den Meister aber ganz erreicht hat. Die drei Bilder zeigen zum ersten Male den streng architektonischen Aufbau in Pyramidenform; sie geben die vollendetste Lösung dieses von den Florentinern soviel behandelten und von Fra Bartolommeo so massgebend für Raffael gelösten Problems. — Eine letzte Wiederholung dieser Composition haben wir in der Madonna aus dem Hause Alba (ca. 1508; vielleicht durch Paolo Giovio nach der Olivetanerkirche in Nocera de' Pagani gebracht, dann vom Vicekönig von Neapel, Marchese del Carpio, erworben; später bis Ende des 18. Jahrhunderts im Besitze des herzoglichen Hauses Alba; seit Anfang des 19. Jahrhunderts in der Eremitage in Petersburg)[1]. Die am Boden kauernde Mutter umfasst das halb aufgerichtet auf ihrem Schoosse stehende Christuskind, das das Rohrkreuz des vor ihm knienden Johannes erfasst. Ernst sinnend gewahrt die Mutter diesen Vorgang und unterbricht darob die Lectüre. Die dunkeln Räthsel der heiligen Bücher verschwinden, wo bereits mit erschreckender Deutlichkeit die Wirklichkeit ersteht.



Fig. 185. Raffael, Madonna im Grünen. Hofmuseum in Wien. (Phot. J. Löwy.)

Noch intimere und natürlichere Bilder gewährt uns eine letzte Gruppe dieser Abtheilung. Man kann in ihnen die Verherrlichung der reinsten und erhabensten Mutterliebe und des seligsten Mutterglückes sehen. Es sind drei enggeschlossene Compositionen, in denen kaum ein weiteres Interesse noch anklingt ausser dem für die Liebe der Mutter zum Kinde und für die Hingabe des Johannesknaben an den Erlöser. Die Madonna de' Candelabri (ca. 1513; zuerst in der Galleria Borghese, dann in derjenigen Lucien Bonaparte's, hernach bis 1841 in der herzoglichen Sammlung von Lucca und seither in Amerika; eine alte Copie in der Londoner Nationalgalerie) kann nur theilweise als Werk

[1] Eine leider stark beschädigte Cartonzeichnung wird in der Sakristei der Laterankirche aufbewahrt; eine schlechte Copie in der Galerie Borghese (Nr. 424).

Raffaels angesprochen werden; auf ihn weisen wol die wundervolle Anordnung — in einem Rundbild die Madonna mit Kind, daneben die wenig ausdrucksvollen Engelsköpfe und zwei mächtige brennende Candelaber — sowie die majestätische Schönheit der Mutter hin. Weitaus die Krone dieser Auffassung ist die Madonna della Sedia (ca. 1516; Pitti-Galerie in Florenz; im Besitz der Stadt schon 1589 erwähnt; Fig. 186). ‚Ein Schimmer reinster Harmonie', urteilt Grimm, ‚liegt darauf, der geistiger und materieller Natur zu gleicher Zeit, nur dem Werke selbst eigen ist und jedes Versuches einer Wiedergabe spottet. Die bildende Kunst hat wenig solcher Werke hervorgebracht, die wirklicher in ihrer Schönheit dastehen als die Natur selber, die soviel Vorzüge auf einer Stelle nicht vereinigen zu wollen scheint.' In einem geschlossenen Rundbild ist die Mutter auf einem Stuhl sitzend (daher der Name) mit eng an die Brust gedrücktem Kinde dargestellt, dahinter das von beiden nicht bemerkte, in seliger Andacht versunkene Johanneskind. Die Mutter echt realistisch mit dem bunten Kopf- und Halstuch der Römerinnen geschmückt; der Rundung des Bildes folgt auch die Biegung ihres Oberkörpers, der sich schützend über dem Kinde hält. Und wie wohlig muss sich Dieses fühlen, dass es träumend und sinnend mit seinem Füsschen spielt! Es blickt auswärts wie die Mutter; aber ihr Blick geht in weite, unergründbare Fernen; wie tiefe Schwermuth spricht aus ihren ernsten Augen, die trotz der Zärtlichkeit und des Mutterstolzes nicht frei aufleuchten dürfen in seliger Freude. Denn vor ihr ragt, klein zwar nur, aber deutlich, das Schicksalzeichen für ihr Kind auf. Hart neben einander stehen in Florenz zwei Denkmäler, in denen das reinste und edelste Gefühl des menschlichen Herzens, die Mutterliebe, die erhabenste Verherrlichung erfahren hat. In den Uffizien zeigt uns die Antike das Beste, was sie zum Preise der Mutter zu sagen wusste, in der Niobegruppe; hier im Pitti-Museum spricht der christliche Künstler. Die gewaltige Kluft der zwei grossen Lebensrichtungen der Menschheit, viel mächtiger jedenfalls als des Arno's Fluthen zwischen beiden Werken, gähnt zwischen den zwei Ausdrucksformen. Hier die hehre Frau, vielleicht nicht minder stolz als ihre Partnerin, vor ihr das furchtbare Verhängniss, dem ihr Kind verfallen wird und gegen das alle sorgende Liebe und alle Mutterpflege nichts hilft; aber sie bäumt sich nicht auf dagegen in ohnmächtigem Schmerz. So sehr ihr Auge auch das unbeschreibliche Drama schaudernd durchdringt, es trägt weiter bis zu den lichten Sternen, die, ein unmessbarer Segen für die ganze Menschheit, über dem harten Opfer sich erheben, das ein Mutterherz hier bringen musste. Dort in den Uffizien ist Alles nur die furchtbarste, hoffnungsloseste Verzweiflung, ein ohnmächtiges Aufbäumen gegen das Verhängniss, der versteinernde Schmerz, der sich wie ein schwerer Alp auch dem Zuschauer mittheilt. Vielleicht sind nirgends anderswo schärfer und unbewusster die schneidenden Gegensätze zwischen den Zielen und Grundthesen des Heidenthums und des Christenthums dargestellt worden. — Gegenüber der Madonna della Sedia wirkt die Madonna della Tenda in München (ca. 1515; früher im Escorial; 1814 aus englischem Privatbesitz vom Kronprinzen Ludwig von Bayern erworben), die Vorhang-Madonna (so genannt nach dem im Hintergrund halb zurückgezogenen Vorhang), nur wie eine vergröberte Nachbildung oder Vorstudie. Die intime Stimmung, der mystische, feierliche Bann, der über jener Darstellung liegt, der wundersame Ausdruck innigsten Zusammengehörigkeitsgefühls, Alles ist preisgegeben. Kind und Mutter, fast in gleicher Haltung, merken beide auf den lächelnd von hinten hinzutretenden Johannesknaben.

Darstellungen der heiligen Familie.

f) Madonna und Kind mit dem hl. Joseph oder der hl. Elisabeth. Die Grundaccorde, die wir aus den bisherigen Darstellungen wahrnehmen konnten, sind kaum noch einer wesentlichen Steigerung fähig. Das Thema ist schon seinem ganzen Inhalte und seiner gehaltvollen Tiefe nach behandelt; diese weitere grosse Gruppe blieb für die innere Entwicklung des Motivs bei Raffael so gut wie unfruchtbar. Nur äussere, mehr mechanische Gesichtspunkte bedingen die Aufnahme neuer Elemente; der hl. Joseph und die hl. Elisabeth sind lediglich Ergänzungsfiguren zu Maria oder dem Johannesknaben, verlangt entweder durch Rücksichten der Composition oder der Bestellung. Die Scene nähert sich durch diese Erweiterungen mehr dem historischen Genre; deutlich lassen sich an verschiedenen Darstellungen die allmählige Umbildung der Sujets zum Motiv der heiligen Familie erkennen, das seit dem 15. Jahrhundert häufiger wurde und bei manchen Bestellungen leicht sich nahelegen mochte. Als Uebergang von der letzten Gruppe zu dieser sechsten kann die Madonna del Passeggio angesehen werden (in der Sammlung des Lord Ellesmere in London; ca. 1516—1518 entstanden; nachweisbar im Besitz der Königin Christine, des Herzogs von Bracciano, des Hauses Orléans, seit 1798 in England). Die künstlerischen Qualitäten sowol dieses Bildes wie der verschiedenen Repliken gestatten aber nicht, an eine eigenhändige Ausführung durch Raffael zu denken. Die Scene, deren Motiv sich schon bei Botticelli aufweisen lässt, ist in eine paradiesische Landschaft verlegt; Maria ergeht sich darin mit dem Jesuskinde, das entwickeltere Formen zeigt als auf den andern Bildern; der mit Fell bekleidete Johannesknabe, der Rohrkreuz und Agnus-Dei-Rolle trägt, naht sich in demuthsvoller Huldigung, um das Jesuskind zu küssen. Ohne jede innere Beziehung zu dieser Gruppe sieht der hl. Joseph von einer baumbesetzten Erhebung aus nach ihr sich um. Die heilige Familie unter einer Palme (ca. 1506; wol ursprünglich in Urbino, dann längere Zeit in Frankreich; seit 1792 in der Bridgewater-Galerie), gibt das Riposo-Motiv. Die unter der Palme seitwärts sitzende Mutter hält auf dem Schoosse das Kind, das aus der Hand des knienden Joseph eine Blume entgegennimmt. Der Letztere vertritt hier die Stelle, die auf andern Bildern dem Johannes zukommt. Immerhin bildet diese Darstellung und die Haltung des hl. Joseph einen erfreulichen Gegensatz zu der etwa der gleichen Zeit angehörigen Madonna mit dem bartlosen Joseph in der Eremitage (im 17. Jahrhundert im Besitz des Herzogs von Angoulême). Das ungewohnte, hässliche Gesicht, mehr aber noch der mürrische Gesichtsausdruck des Pflegevaters, von dem sich selbst



Fig. 186. Raffael, Madonna della Sedia. Palazzo Pitti zu Florenz. (Phot. Alinari.)

das Kind auf dem Schoosse der Mutter scheu abwendet und an sie anschmiegt, der in sich verlorene Ausdruck der Mutter, bilden Dissonanzen, welche das Bild zu einer einheitlichen Wirkung nicht kommen lassen. Die Madonna di Loreto, besser del Popolo (ca. 1512, wol im Auftrag des Cardinals Riario für S. Maria del Popolo gemalt; nach unverbürgter Sage im 18. Jahrhundert nach Loreto gekommen), deren Original seit längerer Zeit als verschollen gilt[1] und nur durch Copien noch bekannt ist, wiederholt das Motiv der Diadem- oder Schleier-Madonna. Die Mutter hebt, vor dem Bettchen stehend, behutsam den Schleier vom Kinde, das verlangend ihr die Aermchen entgegenstreckt; von hinten sieht Joseph dem Vorgang zu. Die Madonna mit der Rose im Prado zu Madrid (ca. 1518), wahrscheinlich fast ganz von Giulio Romano ausgeführt, wiederholt ein schon bei den Johannes-Bildern begegnendes Motiv: das harmlose Spiel mit den tragischen Andeutungen der Zukunft. Das Kind, auf dem Schoosse der sitzenden Mutter, mit dem rechten Fuss auf eine Brüstung sich stützend, auf der eine Rose liegt, nimmt die Agnus-Dei-Rolle entgegen, die von unten Johannes hinreicht; auch hier ist Joseph der nicht weiter betheiligte Zuschauer. Dagegen prägt sich im Ausdruck der Madonna das Bewusstsein vom ernsten Hintergrund des kindlichen Spieles aus.

Eine neue Unterabtheilung dieser Gruppe, malerischer in der Anordnung, stimmungsvoller vor allem in der landschaftlichen Scenerie, eröffnet die derselben Spätzeit und wol demselben zweifachen Ursprung angehörige Madonna unter der Eiche (ca. 1518; Madrid, Prado). Das Kind steht nicht mehr auf einer Brüstung, sondern, leicht von der Mutter gehalten, auf der Wiege; Jesus und Johannes vertiefen sich eifrig in die Lectüre der Legendenrolle, wobei Maria wehmuthsvoll sinnend, und Joseph, der mit aufgestütztem Knie über den herrlichen Trümmern antiker Baustücke lehnt, ernst dem Spiele zusehen. Die Scene spielt sich unter dem breiten Wipfel einer Eiche ab, im Hintergrund ragen die Ruinen der Constantinsbasilika empor. ‚Das Alte stürzt und neues Leben blüht aus den Ruinen', der ‚*novus saeclorum ordo iam descendit*'. Das Heidenthum, auch in seinen stolzesten Monumenten und in seinen herrlichsten Erscheinungen, hatte keine Mittel für das, was allein dem menschlichen Herzen noththut; darum müssen sie in Staub sinken, sobald das ‚*Ecce agnus Dei, qui tollit peccata mundi*' erschallt. Aehnlich im Stimmungsgehalt und verwandt im Sujet ist die sogen. Perle in Madrid, wohin das Bild nach mancherlei Besitzwechsel durch Alonso de Cardenas aus dem Nachlass Karls I von England kam (ca. 1515; schon zu Vasari's Zeit, wie Reumont nachwies, in der Sammlung des Grafen von Canossa zu Verona; im 17. Jahrhundert in der Familie d'Este, dann Sforza; schliesslich erwarb es der Herzog von Mantua, von dem es an Karl I kam[2]; Fig. 187). Auf einer Erhöhung sitzt die Mutter vor einer Wiege,

[1] Ein Fragment davon, das liegende Kind, das neuestens in der Galleria Corsiniana in Rom (Nr. 1244) auftauchte, glaubt Freres mit dem Original unserer Darstellung identificiren zu können (Zeitschr. f. bild. Kunst 1897, S. 111). Indes lässt sich bei dem schwer beschädigten Zustand und den offenbar weitgehenden Restaurationen heute kaum ein sicheres Urteil bilden. Die Haare des Kindes aber wie auch die starren Augenlider scheinen uns Raffaels durchaus nicht würdig zu sein. Vgl. noch Vögelin Die Madonna von Loreto, Zürich 1870.

[2] Vgl. Campori Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi (Modena 1855) p. 434. Ders. Notizie per la vita di Giov. Santi e di Raffaello p. 11. — A. v. Reumont La sacra famiglia detta la Perla. Roma 1881. (Aus d. Archivio della Società di storia patria 1881.)

das Jesuskind halb auf ihr rechtes Knie halb auf die Wiege sich stützend und von dem herantretenden Johannes Früchte entgegennehmend; dahinter Elisabeth, um deren Schulter Maria die Linke legt, in stiller, freudiger Andacht den Vorgang beobachtend. Aus dem in magischer Frühmorgenbeleuchtung liegenden Hintergrund, den wieder gewaltige antike Ruinen, Reminiscenzen aus dem an den classischen Denkmälern betriebenen Studium der Architektur, und das schon in der Madonna Aldobrandini verwerthete Tiberthal bilden, taucht als unbetheiligter Zuschauer der hl. Joseph auf. Das alles ist mit einer Sicherheit und Breite des Stiles, mit einer Feinheit und Natürlichkeit im Triangelaufbau der Hauptgruppe, mit einer Meisterhaftigkeit in der Wiedergabe der Lichtwirkungen behandelt, dass wir das zu allen Zeiten dem Bilde gespendete Lob und die zahlreichen Nachbildungen[1] verstehen und leicht über die wol durch Schülerhände verursachten Mängel im Colorit hinwegsehen. In der Anordnung verwandt ist der ‚Perle‘ die ‚Kleine heilige Familie‘ im Louvre (ca. 1518), mit der aber neuestens hinsichtlich der Originalitätsfrage eine von den verschiedenen Repliken (in Düsseldorf, Köln, London) in Concurrenz getreten ist, die im Besitz Roussels in Nanterre befindliche[2]. Jedenfalls kann keines der beiden Bilder Anspruch auf voll-



Fig. 187. Raffael, Die Perle. Prado-Museum zu Madrid.
(Phot. Braun, Clément u. Cie., Dornach.)

[1] Die bekannteste, freie Nachahmung Giulio Romano's in Neapel, mit ihrem rohen Manierismus und den trivialen Abänderungen (Madonna della Gatta), sieht sich geradezu wie eine Entweihung des mit so vollendeter Feinheit des Gefühls ausgeführten Vorbildes an.

[2] Vgl. Notté La Petite Sainte Famille de Raphaël, ‚Madonna Piccola‘, de la Marquise Isabelle d'Este. Par. 1892. Ders. La Petite Sainte Famille de Raph. son identification établie par le sceau. Par. 1896. — Jacobsen Die ‚Madonna Piccola Gonzaga‘. Strassb. 1906. Das

ständige eigenhändige Ausführung durch Raffael machen; dass aber die Composition unstreitig auf Raffael zurückgehe, wird kaum zu bezweifeln sein. Das Jesuskind beugt sich in der Wiege stehend über die Kniee seiner sitzenden Mutter, um dem von der andern Seite durch Elisabeth hingehaltenen Johannesknaben mit seinem Händchen das Gesicht zu liebkosen. Als Hintergrund ist eine dunkle Walderhöhung gewählt, neben der bis weithin am Horizont eine lachende Landschaft sich hinzieht. Das Gemälde war bei Raffael von Baldassare Castiglione für Isabella d'Este bestellt und wahrscheinlich 1520 nach Mantua gebracht worden; von dort will das Nanterrer Exemplar in den Besitz eines Franzosen Thierry, hernach des Cardinals Mazarin und später des Ministers Colbert gelangt sein. Das Pariser Bild hingegen will von Anfang an dem Gouffier Cardinal von Boissy, später dem Henri de Loménie, Grafen von Brienne, gehört haben. Viel reicher und mit viel mehr Pracht entwickelt ist die Scene in der ‚Grossen heiligen Familie' des Königs Franz I, für den Raffael das Bild in den letzten Jahren (ca. 1518) gemalt hat (heute im Louvre). Im stufenweisen Aufsteigen der Gruppe rechts sehen wir Reminiscenzen aus der ‚Heiligen Familie mit dem Lamm' (Madrid) und aus der ‚Heiligen Familie unter der Eiche'. Die anmuthigste Natürlichkeit, verkörpert in der Gruppe rechts, in dem freudigen Hineilen des Kindes zu der Mutter, in der gedankenvollen Haltung des hl. Joseph, ist mit den verschiedenartigsten Aeusserungen religiöser Andacht (bei Johannes, der, belehrt und unterstützt von seiner Mutter, kindlich befangen die Hände faltet; in den zwei Engeln, von denen der eine graziös Blumen streut, der andere voller Ergebenheit die Hände vor die Brust hält) zu einem wundervoll harmonischen Ganzen vereinigt. Im allgemeinen Aufbau der Composition erinnert an das Louvre-Bild die so vielfach damit contrastirende Madonna dell' Impannata (Tuchfenster), ca. 1514 für den Florentiner Banquier Bindo Altoviti wahrscheinlich grossentheils von Schülerhand nach Raffaels Entwurf gemalt. Elisabeth reicht Maria das Kind, das sich nochmals lachend umwendet nach einer mit dem Zeigefinger es berührenden, hinter Elisabeth stehenden Frau. Das Ganze könnte als ein köstliches Familienidyll gefasst werden, schaute die Gottesmutter nicht so sorgend ernst und wiese nicht in der rechten untern Ecke auf einem Pantherfell sitzend der schon fast den Kinderjahren entwachsene Johannes so ominös auf das heitere Kind hin. Das Aeussere der Scene hat im Gegensatz zur Diadem-Madonna und der Grossen heiligen Familie die allereinfachsten Verhältnisse bekommen. Das ärmliche Gemach hat nur ein schmales, durch ein Tuch geschlossenes Fenster; nirgends ein Ausblick auf lachende Landschaftsbilder oder auf imposante Ruinen. Mit der Schlichtheit der Gestalten contrastirt aber eigenartig deren vollendete Anmuth und Vornehmheit. In der Madonna del divino amore (Neapel), deren allgemeines Motiv an die zwei Pariser Darstellungen der heiligen Familie erinnern kann (das rittlings auf den Knieen seiner Mutter sitzende Kind segnet, unterstützt von Elisabeth, den vor ihm knienden Johannes), hat man wol kaum noch, trotz einzelner von Raffael unzweifelhaft inspirirten Schönheiten, besonders in Haltung und Ausdruck der Gottesmutter, eine eigenhändige Arbeit des Meisters[1] vor sich, viel eher eine Werkstattarbeit Giulio Romano's.

Bild von Nanterre wurde 1896 von der Kunsthistor. Gesellsch. f. photograph. Publicationen einer grössern Oeffentlichkeit zugänglich gemacht. Ueber die künstlerischen Qualitäten vgl. Schmarsow i. d. Nationalztg. 1897, 26. Juni.

[1] Was es mit der Nachricht von dem neuerdings im Besitz einer Familie Querzeni

Den grossen Unterschied zwischen frei und natürlich und doch ungemein wirkungsvoll aufgebauten Compositionen und einer die kleinsten Einzelheiten noch einschliessenden Absichtlichkeit des Aufbaues zeigen uns gegenüber den zwei Bildern der heiligen Familie zwei Werke, die wir dieser Gruppe noch zuzählen können: die Madrider Heilige Familie mit dem Lamm und die Madonna Canigiani. Bei ersterem (ca. 1507) ist jede Bewegung auf die Absicht des Künstlers zurückzuführen, die Gruppe in einer staffelförmig aufsteigenden Linie aufzubauen: ganz unten das Jesuskind, das rittlings ein Lamm besteigen will, ein offenbar durch Lionardo beeinflusstes Motiv; darüber hält Maria, halb kniend, das Kind; und über sie beugt sich auf den Stab gestützt der hl. Joseph. Zum Theil kehren diese Bewegungsprobleme in der Madonna Canigiani wieder (ca. 1506 für Domenico Canigiani gemalt, später in den Besitz des Grossherzogs von Toscana gelangt und daraus als Hochzeitsgabe der Anna Medici an den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz nach Düsseldorf, heute in München). Der landschaftliche Hintergrund und die Triangelform weisen das Bild in die Zeit, da die Madonnen im Grünen entstanden sind. Die Composition baut sich durchaus architektonisch nach den strengsten Regeln Fra Bartolommeo's auf. Das Dreieck schliesst nach oben der auf seinen Stock sich stützende Joseph; die Basis bilden die kauernden Frauen Maria und Elisabeth, zwischen ihnen die Kinder. Mit Recht hob Keppler den geistigen Gehalt dieser Darstellung besonders hervor. Das Jesuskind hat eben dem Johannesknaben die Lösung des Räthsels gegeben, das die Schriftrolle enthält, und entsetzt, mit starrem Auge, fährt dieser darob zurück; auch Maria unterbricht in leiser Wehmuth befangen die Lesung ihres Buches und erschreckt sieht Elisabeth zu dem sorgenvollen Nährvater empor. So wird die Strenge der allzusehr berechneten Architektonik des Aufbaues ausgeglichen durch eine feinsinnig durchgeführte Abstufung der seelischen Empfindungen, die ihren Ausgangs- und Mittelpunkt in der Schriftrolle und ihrem prophetischen Inhalt haben.

g) Ist man gemeiniglich gewohnt, in den bisher betrachteten Madonnendarstellungen den Typus der ‚aus der Kirche getretenen verweltlichten Gottesmutter' zu sehen, so gibt sich eine letzte Gruppe von Bildern, die sich auf die ganze Wirkungszeit des Meisters vertheilen, ohne weiteres als Andachts- und Kirchenbilder im strengsten Sinne des Wortes. Die Himmelskönigin mit ihrem Hofstaat ist ihr Thema. In der schon Jahrhunderte alten Anordnung der thronenden und von Heiligen umgebenen Regina Coeli sind sie gehalten; reichliche Anwendung von Gold und die hellen, heitern Farben erhöhen die Feierlichkeit der Auffassung. Das eigene individuelle Leben und die natürliche gegenseitige Bezugnahme aufeinander hat in den Typen dieser Darstellungen der feierlichen Ruhe, dem seligen Frieden der Ewigkeit Platz gemacht. Es sind Symbole der verschiedensten religiösen Empfindungen und Ideen, Bilder, wie deren noch ungezählte aus dem Spätmittelalter und aus der Frührenaissance in dunkeln Winkeln weltentlegener Kirchen Italiens hängen. In den meisten Fällen waren Sujet und Heilige dem Künstler schon durch die Besteller vorgeschrieben; in der Frühzeit richtet sich die Art und Weise der Composition ziemlich deutlich nach den jeweiligen Einflüssen, denen Raffael unterstand. In der umbrischen Periode sind hauptsächlich Perugino und Pinturicchio hierin massgebend gewesen; später ist es vor Allen Fra Bartolommeo,

---

aufgetauchten Original, das früher dem Grossherzog von Toscana gehört haben soll, für ein Bewandtniss hat, bedarf noch der fachmännischen Untersuchung.

dessen getragener Stil und strenge Compositionsarchitektonik sehr gute Voraussetzungen für solche Andachtsbilder waren.

Die älteste solcher rein cultisch aufgefassten Darstellungen ist die Madonna zwischen den hll. Hieronymus und Franciscus in überhalber Figur. Insofern hier die volle majestätische Feierlichkeit der thronenden Madonna nicht angestrebt ist, könnte die Darstellung als Uebergang von der vorausgegangenen zu dieser letzten Gruppe angesehen werden; aber in dem rein mechanischen Nebeneinanderstellen der drei Gestalten, in dem Verzicht, sie in ein gegenseitiges Verhältniss zu einander zu bringen, gibt sich ohne weiteres die symbolisch-cultische Auffassung zu erkennen. Die Vorlage des etwa 1502 gemalten Bildes ist eine bald Pinturicchio bald Perugino zugesprochene Federzeichnung der Albertina, und Beider Einflüsse machen sich, wie man hervorgehoben hat, sehr stark auch im Bilde geltend. 1829 kam es aus der Sammlung Borghese in Rom in die königliche Gemäldegalerie nach Berlin. Ein Werk von ausserordentlicher Reife und Sicherheit in der Composition wie in der Einzelausführung, von monumentaler, durchaus harmonischer Wirkung ist die 1902 in die Sammlung Pierpont Morgan in New-York übergegangene Madonna mit Heiligen, die Raffael 1505 für die Klosterfrauen von S. Antonio in Perugia gemalt hat[1]. Die dreigetheilte Tafel, deren schon lange losgelöste Predella[2] Passionsscenen enthält, zeigt in einem nach Perugino's Art lunettenförmig angefügten Aufsatz den segnenden Gott Vater mit der Weltkugel, von zwei Engeln angebetet und umschwebt von zwei Engelsköpfchen; im Haupttheil auf hochstufigem, von einem Baldachin überragtem Thron die himmlische Mutter, auf deren Schooss das göttliche Kind den von links herantretenden kleinen Johannes segnet. Rechts und links vom Thron stehen, etwas übereinander angeordnet, Paulus lesend und Dorothea, Petrus mit Buch und Schlüssel und Katharina. Während die möglichst feierlich aufgefasste Madonna noch den Stil der umbrischen Kunst verräth, spricht aus den schon mehr vom natürlichen Leben angehauchten Heiligen, aus der anmuthigen Schönheit dieser Frauentypen und aus dem kraftvollen Ausdruck der Apostel, bereits der Florentiner Einfluss; in dem grossen, machtvollen Stil der Gewandung und der bei allen Contrasten doch gewahrten Symmetrie des Aufbaues gibt sich aber Fra Bartolommeo's Inspiration zu erkennen. Die Madonna Ansidei (1505—1506, von der Familie Ansidei für die Nikolauskapelle von S. Fiorenzo in Perugia bestellt; 1764 von Lord Spencer gekauft und durch seinen Bruder, den Herzog von Marlborough, nach Blenheim gebracht; seit 1884 in der Londoner Nationalgalerie) zeigt wesentlich einfachere Anordnung und ist stärker noch in der alten umbrischen Kunst befangen. Der mächtige Rundbogen, vor dem der ganz ähnlich wie in der Darstellung von S. Antonio gehaltene Thron steht, und der Typus der Madonna wie ganz besonders der des Täufers tragen den Stempel

[1] 1677 an den Peruginer Bigazzini verkauft, bald darauf an die Colonna in Rom. von denen es an die Bourbon nach Neapel kam. Nach deren Vertreibung ging es in den Besitz des Herzogs von Ripalda über, der es in der Nationalgalerie zu London zugänglich machte. Vgl. Giorn. di erudiz. art. III 310 sgg.

[2] Die Predella, auf der Christus am Ölberg, die Kreuztragung des Herrn, Pietà, der hl. Franz von Assisi und der hl. Antonius von Padua dargestellt waren, wurde schon 1663 an die Königin Christine verkauft. Später kam sie an den Herzog von Bracciano, an den von Orléans und seit 1798 in Einzeltheilen in englischen Privatbesitz. Vgl. Passavant Raffael v. Urbino II 40 ff., und Crowe und Cavalcaselle Raffael I 184 ff.

Perugino's. Der erwachsene Täufer und der in einem Buche lesende Bischof Nikolaus mit den drei Kugeln zu Füssen sind rechts und links vom Thron postirt. In der Gottesmutter regt sich aber etwas wie individuelles Leben. Sie thront nicht in der starren Holdseligkeit ähnlicher Cultbilder, vielmehr hat sie auf dem einen Knie ein offenes Buch liegen, dessen Blätter sie mit den gespreizten Fingern festhält, und auch das kleine Kind hat die Gelegenheit zum Lesen benützt. Mit diesem kleinen Zug rückt diese Tafel bereits der Gruppe der Darstellungen mit natürlicher Auffassung der Typen nahe.

Madonna di Foligno.

Vollends ist dies der Fall bei der Madonna von Foligno (Fig. 188), die Raffael mitten in seinen Arbeiten in den Stanzen 1511 als Ex-voto des Sigismondo Conti für die Aracelikirche auf dem Capitol zu Rom zu malen hatte. 1565 kam die Tafel nach dem S. Annakloster zu Foligno, wo sie Herder noch 1788 sah; 1797 wurde sie nach Paris verschleppt und auf Leinwand übertragen; seit der Rückgabe nach Italien (1815) bewahrt sie die vaticanische Gemäldegalerie. Die Madonna sitzt auf einem Wolkenthron inmitten einer ihren Oberkörper umfluthenden, von Engelreigen umsäumten Goldaureole. In die feierliche Haltung etwas beeinträchtigender Lebhaftigkeit greift das Kind spielend in ihr Schleiertuch und sucht von ihrem linken Knie seitlich abwärts zu schreiten. Im Vordergrund links kniet in höchster Verzückung der hl. Franciscus, in der Linken ein Kreuz hochhaltend, mit der ausgestreckten Rechten wie zur völligen Hingabe nach abwärts weisend. Hinter ihm steht der Täufer, auf einen Kreuzstab gestützt, mit der Rechten nach oben zeigend; wild zerzaustes Haar umwallt das Gesicht des Wüstenpredigers, und aus seinen fest auf den Zuschauer gerichteten dunkeln Augen glüht das Feuer tiefster visionärer Erregung. Aus dem Paar gegenüber spricht in starkem Gegensatz zum gesteigerten Gefühlsausdruck dieser zwei Asceten jene ruhige, in sich versunkene Andacht, die auf unbedingtem Vertrauen ruht. Mit gefalteten Händen und aufwärts blickenden Augen kniet Sigismondo Conti, der besondern Fürsprache der Gottesmutter



Fig. 188. Raffael, Madonna di Foligno. Vatican. (Phot. Alinari.)

durch die herrliche Greisengestalt des Hieronymus empfohlen, der die Linke aufs Haupt des Schützlings legt. Zwischen den beiden Paaren steht ein nackter Engelknabe, vor sich eine Inschrifttafel haltend und ihren Inhalt gleichfalls durch seinen nach oben gewendeten Blick der Himmelskönigin empfehlend. Springer hat einleuchtend genug die Anbringung dieser Gestalt motivirt; sie hat, weit mehr noch als die an den Stufen des Marienthrones sitzenden Engel der venezianisch-lombardischen Schule, aber auch diejenigen Fra Bartolommeo's, die Gefühls- und Farbenstimmung der Darstellung überzuleiten, näherhin die schroffen Gegensätze zwischen dem Empfindungsausdruck in den beiden Gruppen geschickt zu vermitteln. Noch deutlicher jedoch sprechen der Blick dieses überirdischen Wesens und seine Tafel eine andere, durch den Bildinhalt selbst verlangte Bestimmung aus. Die ganze Darstellung zeigt uns den Hülferuf des Menschen in Stunden der Noth; mit ihm flehen zur mächtigen Frau die drei Heiligen, deren Wahl wol auch durch besondere äussere Beziehungen zu Conti und seiner Familie bedingt war. Und was sie erflehen, das musste aller Wahrscheinlichkeit nach auf dieser Tafel verzeichnet werden. So bedeutet dieser Engel eine wörtliche Uebertragung des Hülferufes, den die Kirche alltäglich emporschickt im Canon der heiligen Messe: *Supplices te rogamus, omnipotens Deus: iube haec perferri per manus sancti angeli tui in sublime altare tuum, in conspectu divinae maiestatis tuae.* Damit erklärt sich zwanglos die eigenartige Stellung in solchem Zusammenhang. Wie die Kirche ihre Gebete und Bittopfer emportragen lässt vor den Allmächtigen durch die Hände seiner Engel, so trägt auch dieser Himmelsbote das Anliegen Conti's, für das die drei Heiligen so inbrünstig eintreten, empor auf seiner Tafel zur Himmelskönigin. Der Anlass, der den päpstlichen Kämmerer zur Stiftung dieses Votivbildes bestimmt hat, ist offenbar im Hintergrund angedeutet. Dort sehen wir unmittelbar unter dem Wolkenball, der die Madonna trägt, eine regenbogenfarbige Feuerbahn, die ein Meteor oder eine Bombe über der Stadt Foligno gezogen hat. Man nimmt an, dass Sigismondo Conti, bei der Belagerung der Stadt durch eine Kugel am Leben bedroht, ein entsprechendes Gelübde gemacht habe; nach Andern erfleht er die Heilung seines taubgeborenen Söhnchens, bei dessen Geburt ein Meteor erschienen sei.

Die künstlerischen Qualitäten der Farbe, des Ausdrucks und der Composition sind, wenn man von einigen durch Schülerhände verursachten Ungleichheiten absieht, ausserordentlich hoch. Schon Vasari hat mit seinem Lobe nicht gegeizt, und Springer (I 286) meint: ‚In packender Gewalt, voll lebendiger Porträtwahrheit und in der tiefen Kraft und dem feinen Schmelz der Farbentöne überragt die Madonna di Foligno weitaus alle früheren Tafelbilder.' Mindestens ebenso hoch muss man meines Erachtens auch die ganze Anordnung des Bildes, die Umgestaltung des Motivs einer sogen. Sacra Conversazione einschätzen.

Ueber diesen Punkt haben sich seit Hettners geistvollen ‚Italienischen Studien' eine Anzahl irriger Ansichten, die fast dogmatische Gültigkeit bekommen haben, in die Litteratur eingeschlichen, so dass es nöthig ist, dabei etwas zu verweilen. Der Unterschied zwischen der Behandlungsweise des Gegenstandes in Sigismondo Conti's Bild und den vorausgegangenen Cultbildern mit ähnlichem Motiv besteht darin, dass die Madonna von dem unter den *Conversanti* stehenden Thron entrückt ist über die Wolken. Wie eine blendende Lichterscheinung, umfluthet von überirdischem Glanze, zeigt sie sich

plötzlich den unten in Anbetung ihres göttlichen Kindes versunkenen Heiligengestalten. Es lässt sich nicht leugnen, dass dieser Auffassung eine höhere künstlerische Bedeutung zukommt. Das Motiv ist von dem bisherigen statuarischen Repraesentationszustand in eine dramatischer Belebung fähige Handlung fortgebildet, und gerade einem Künstler, der darauf ausging, die in logischer und zeitlicher Aufeinanderfolge sich äussernde Wirkung eines Gedankens oder einer Empfindung auf eine Gruppe von Menschen in einem räumlich und zeitlich einheitlich geschlossenen Moment zur Veranschaulichung zu bringen, musste eine solche Lösung ganz besonders entsprechen. Sie gab sich aber auch durch den Gegenstand schon ganz von selbst. Eine auf der Erde thronende Madonna verbot sich hier ohne weiteres, wo der fürsorgende Schutz der Gottesmutter bei einer in Gestalt eines Lichtphänomens in der Luft, also über der Erde, sich äussernden Gefahr gezeigt werden soll [1].

Nach Hettner ist der Grund für diese neue Auffassung eines alten Motivs ganz anderswo zu suchen. Nach ihm ‚wies Raffael das Pfäffische und herrschsüchtig Hierarchische unmuthig von sich ab.... Aber das erhöhte religiöse Leben, wie es seit der Eröffnung des Lateranconcils in immer weitere Kreise drang, fand in ihm den lebhaftesten Widerhall‘ [2]. Wol selten sind in wenig Worten mit grösserem Aplomb die elementarsten Widersprüche gegen alle geschichtliche Thatsächlichkeit ausgesprochen worden. Hettners Glaube an den gewaltigen geistig-religiösen Einfluss des Lateranconcils hat sich geradezu, wie wir schon oben sahen, zu einer alle Wirklichkeit alterirenden Wahnvorstellung gestaltet; während es geschichtlich doch mehr wie erweisbar ist, dass das Lateranconcil ohne jede Einwirkung, selbst auch nur auf äussere Verhältnisse, geschweige denn auf die innere Regeneration der Gesellschaft geblieben ist. Es war ein politischer Act Julius' II, ihm abgenöthigt durch die Macht der politischen Schwierigkeiten; und da nicht spontan, aus innerster Ueberzeugung und mit Aufgebot der ganzen Energie abgehalten, war das Concil unfruchtbar für den weitern Verlauf der religiösen Entwicklung. Aber Hettner braucht nun einmal das Concil, um die ‚antihierarchisch und antipfäffisch empfundenen Visionsbilder‘ geschichtlich erklären zu können. ‚Diese Madonnen sollen eine gesteigerte Erregung des religiösen Gefühlslebens, eine tiefe innere Sehnsucht nach dem geheimnissvoll Ueberirdischen, nach dem Wunderthätigen und Visionären, die seinem bisherigen Denken und Schaffen völlig fremd gewesen sind, ausdrücken. Das dämonisch Visionäre ist einer der hervorragendsten Züge in Raffaels letzten Lebensjahren‘ (S. 235). Auch gegen diese Sätze muss vom rein geschichtlichen Standpunkt aus entschieden Verwahrung eingelegt werden. Diejenige Madonna, die neben der Sixtinischen den tiefsten Zug nach dem Ueberirdischen enthält, in der am unmittelbarsten mächtige Sehnsucht nach seligster Gottesvereinigung zu uns spricht, die Madonna del Granduca, gehört seiner frühen Schaffenszeit an. Und das Bild, in dem das visionäre Element in kaum noch einer Steigerung fähigem Grade hervortritt und in dem Hettner die erste Wendung zu der neuen Auffassungsweise des Künstlers sieht, die Madonna von Foligno, fällt vor das Concil. Die ganze Basis, auf der man ‚die Visionsbilder‘ aufbauen will, ist eine geschichtliche Illusion. Hettner führt indes nicht allein die eigentlichen Visionsbilder: Madonna di Foligno, Caecilia, Vision Ezechiels, Sixtinische Madonna und Verklärung,

[1] Dr. Bombe hat kürzlich das Vorbild für die Composition in den umbrischen Gonfalonedarstellungen nachzuweisen versucht, die meist den Schutz der Madonna vor der Strafe des Himmels zeigen (Kunstchronik 1907, S. 491).

[2] Hettner Ital. Studien S. 234.

auf diesen neuen geistigen Zustand zurück, in ihm sieht er auch den Grund, dass Raffael jetzt nicht mehr ‚das einfach Menschliche des Zusammenseins von Mutter und Kind darstellt, sondern das hochgestimmt Feierliche, das geheimnissvoll Unbegreifliche, das überwältigend Ehrfurchtgebietende', in Bildern wie der ‚Grossen heiligen Familie Franz' I' und der ‚Perle'. Davon ist lediglich richtig, dass Raffael in der wesentlich theologisch gestimmten Atmosphäre Roms theologische Probleme häufiger darzustellen in der Lage war als in Florenz, und dass er vermöge seiner künstlerischen Weiterbildung das tiefste Geheimniss religiöser Stimmung und übernatürlicher Aspirationen jetzt viel unmittelbarer und packender zu erfassen und wiederzugeben vermochte. Aber das ‚hochgestimmt Feierliche und geheimnissvoll Unbegreifliche' tritt, wie ein Vergleich der in Rom entstandenen Bilder mit den in Florenz geschaffenen zeigt, nicht erst in Rom zu tage. Selbst in der Madonna della Sedia und in so köstlich natürlich gehaltenen Scenen wie in den Madonnen im Grünen klingen für den, der überhaupt weiss, was dargestellt sein will, deutlich genug Accente an, die weit über die reizvoll geschilderte Welt der Erscheinungen tragen.

Wir sahen schon oben, dass für die formelle Anordnung der Visionsdarstellung in der Madonna di Foligno rein sachliche und künstlerische Momente sprechen. Damit ist nun nicht ausgeschlossen, dass auch tiefere Erwägungen hier massgebend eingegriffen haben, und die Thatsache, dass Raffael noch für verschiedene andere Bilder dieselbe Anordnung gewählt hat, nöthigt uns, nach den letzten und allgemein geltenden Voraussetzungen zu forschen. Das Wesentliche an diesen Darstellungen ist das plötzliche Erscheinen himmlischer Wesen vor Heiligen oder irdischen Gestalten. Wir haben diese Auffassungsweise, um von rückwärts nach vorn zu schreiten, in der Transfiguration (hier in der Sache selbst gegeben), in der Sixtinischen Madonna, in der Hl. Caecilia (hier auch durch die Legende motivirt), in der Vision Ezechiels (ebenfalls durch die schriftliche Vorlage verlangt). Sie liegt aber auch, was Hettner und die ihm folgenden Gelehrten übersehen mussten, wenn sie ihre Hypothese nicht selber untergraben wollten, in der Disputa, im Dreifaltigkeitsbild in Perugia und in der Pierpont Morgan'schen Madonna vor. Die Anordnungsweise, weit entfernt, eine Folge des Lateranense zu sein, erstreckt sich somit über die ganze Schaffenszeit des Künstlers.

Aus den genannten Beispielen lassen sich unschwer zwei Ergebnisse ableiten: einmal ist die visionäre Formulirung der Darstellung durch das Motiv selbst bedingt und dann nähert sie sich in ihren Anfängen einer andern Gruppe von Darstellungen: den Donatoren- und den Sacra-Conversazione-Bildern. Diese beiden Ergebnisse treffen nun nicht allein für Raffael zu. Das visionäre Element, das man für so specifisch charakteristisch für Raffaels letzte Lebenszeit hält, kommt in der gleichzeitigen und auch frühern Kunst, namentlich im Quattrocento, diesseits und jenseits der Alpen oft genug vor. Bekannt sind die zahlreichen Darstellungen der dem Seher auf Patmos erscheinenden Gottesmutter; die Madonnenvisionen Raffaels aber haben ihre Vorläuferinnen in Mantegna's Madonna in der Glorie in Mailand (Sammlung Trivulzi), in Pinturicchio's Madonna in der Glorie in München, ausserhalb Italiens in der herrlichen Tafel des Meisters von Flémalle in Aix[1] und im Triptychon der Kathedrale von Moulins[2], um nur

---

[1] Abb. in ‚Les Arts' 1904, Nr. 28, 8.

[2] Abb. im Catal. des Primitifs français exposés à Paris 1904, rédigé par Bouchot, p. 63 u. in ‚Les Arts' 1904, Nr. 28, 25.

einige nach verschiedenen Richtungen bezeichnende Beispiele zu nennen. Die äussere Motivirung dieser visionären Anordnung war vielfach schon durch den Gegenstand gegeben — ich kann in diesem Zusammenhang völlig absehen von der auch schon aufgeworfenen Frage nach etwaigen Einflüssen des geistlichen Schauspiels —; die innere Begründung derselben und ganz besonders auch die Vorliebe für solche Sujets liegt in der ganzen Zeitrichtung des spätern Mittelalters. Es ist die Mystik, deren charakteristisches Streben ja nach einer geistigen Anschauung rein überirdischer Vorgänge und Erscheinungen, nach einer Näherrückung des Himmlischen in die natürliche Sphäre des Einzelnen ging. Von dieser Bewegung erfolgte thatsächlich eine tiefgreifende religiöse Umwandlung im Geistesleben des endenden Mittelalters, nicht zum wenigsten auch eine starke Befruchtung der bildenden Kunst. Mit dem episodenhaften Lateranense aber haben diese Vorgänge nichts zu thun. Will man sich eine Vorstellung machen, wie die Mystik die Darstellung religiöser Motive umzugestalten im stande war, so sehe man sich die bekannten Darstellungen Fra Angelico's, ‚der hl. Dominicus unter dem Kreuze', an. Hier ist der Ursprung solcher Visionsbilder noch deutlich zu sehen: das betrachtende Gebet. In welcher Weise näherhin diese geistige Strömung in den Madonnenschöpfungen Raffaels sich bemerkbar macht, darüber ist weiter unten noch ein Wort zu sagen. Dass diese visionär-mystische Auffassungsweise in der Kunst des 17. Jahrhunderts mit Vorliebe verwerthet und masslos weitergebildet wurde, ist bekannt; es genügt hier an Domenichino, Bernini, an Luis Morales, Zurbarán, aber auch an Rubens zu erinnern. Die Steigerung der Affecte entsprach ja ebensogut dem pathetisch schwungvollen Zug der damaligen Kunst wie der besonders in Spanien und Italien neu belebten gesunden wie ungesunden Mystik.

Nicht minder bezeichnend für die Art der dramatischen Umbildung des cultischen Repraesentationsbildes als die Madonna di Foligno ist die Madonna del Pesce (heute im Prado zu Madrid; gemalt 1513 für die Kapelle des Giovanni Battista del Duco zu S. Domenico in Neapel, 1644 vom spanischen Vicekönig Herzog Medina nach Madrid gebracht und 1645 in den Besitz König Philipps II übergegangen; Fig. 189)[1]. Es ist möglich, dass ursprünglich als begleitende Heilige nur Hieronymus und Raphael vorgesehen waren, und dass, wie dem Hieronymus der Löwe, so dem Erzengel der kleine Tobias als Attribut beigegeben wurde. Die Anbringung des Tobias erklärt man gewöhnlich mit der Bestimmung des Bildes für eine hauptsächlich von Augenleidenden besuchte Kapelle. Jedenfalls hat auch hier wieder Raffael das Repraesentationsbild in eine lebendige Handlung aufgelöst und im kleinen Tobias indirect alle mit Augenleiden Behafteten verkörpert. Ist schon die einfach und machtvoll entworfene Madonna mit ihren voll entwickelten Formen, dem hohen Ernst ihrer Züge und dem breiten Faltenwurf ihres Gewandes eine nicht nur majestätische, sondern überaus schöne Erscheinung, so ist die linke Gruppe, wo der Engel voll unbedingten Vertrauens und mit flehend aufwärts gerichteten Augen die Rolle des Fürsprechs übernimmt und den vertrauensvoll und doch so schüchtern bittenden, befangen halb im Gehen die Kniee beugenden Knaben Tobias sachte vorschiebt, von unberechenbarem Stimmungsgehalt und unübertrefflichem Reiz. ‚Der Knabe

[1] Vgl. Reumont i. d. Allg. Ztg. 1856, Nr. 92. — P. C. Belloc La Vierge au Poisson de Raphaël. Par. 1833. — Der Erste, der das Bild erwähnt an seinem ursprünglichen Bestimmungsort, ist Marc-Anton Michiel in einem Brief vom 20. März 1524 (Memorie dell' Instituto Veneto 1860, p. 413). 1813 wurde es in Paris auf Leinwand übertragen.

und der hinreissend schöne Engel von wahrhaft lionardeskem Schmelz geben zusammen eine Gruppe, die einzig ist auf der Welt' (Wölfflin). Gegenüber ist durch den Vorgang der hl. Hieronymus, eine wunderbare Patriarchengestalt, für einen Moment im Lesen seines schweren Folianten unterbrochen worden; ernst sieht er über die Blätter hinweg auf die andere Seite, für einen kurzen Augenblick. Das Jesuskind, halb aufgerichtet in den Armen der Mutter, streckt wie zur Einladung sein rechtes Händchen den Schutzflehenden entgegen, indes sein linkes spielend in die Blätter des Folianten des Hieronymus greift. Alles ist einfach und gross in dieser in vieler Hinsicht glücklichsten Composition, einfach und gross selbst bis an den Thron mit dem breiten Podium davor und dem mächtigen Vorhang dahinter, der halb zusammengerafft einen wirksamen Hintergrund für die Hauptgruppe bildet. Nicht minder vortheilhaft wird auch die vollendete Harmonie und die warme, leicht temperirte Gluth der Farben gerühmt, so dass, auch wenn die Ausführung nicht ganz von Raffael sein sollte, weder die Composition noch die Formenschönheit oder die Gesammtwirkung im Ton als durch etwaige Schülerhände beeinträchtigt anzunehmen ist.



Fig. 189. Raffael, Madonna del Pesce. Prado-Museum zu Madrid. (Phot. Anderson.)

Kürzer können wir uns fassen bezüglich der Madonna del Baldacchino (Florenz, Pitti), da sie nur zum Theil von Raffael herrührt. Nach Vasari[1] von der florentinischen Familie Dei für S. Spirito bestellt, blieb das Gemälde bei der Uebersiedlung des Meisters nach Rom in unfertigem Zustand. Es kam zunächst an Baldassare Turini und in die Kathedrale von Pescia, 1697 durch Kauf an den Grossherzog Ferdinand, der es durch Cassana ergänzen und fertigstellen liess[2]. Abgesehen von solchen Zuthaten trägt das Bild in

[1] Vasari-Milanesi VIII 12 sgg. [2] Vgl. Reumont im Kunstblatt 1847, S. 181.

der Gestalt der Madonna, in der natürlich schönen Haltung des Kindes, das mit der einen Hand den Halssaum des Kleides der Mutter, mit der andern sein rechtes Füsschen ergreift und neugierig nach den Heiligen sich umsieht, unverkennbar den Stempel des Urbinaten. Auf hohem Thron sitzt die Gottesmutter, über ihr schieben zwei mit starken Verkürzungen, theilweise nach Raffaels Original in S. Maria della Pace gemalte Engel den Vorhang des conischen Baldachins zurück. Vor den Thronstufen lesen zwei nackte Engelknaben, eine Reminiscenz an die Madonna di Foligno, an Perugino und oberitalienische Vorbilder, eine offenbar das Leidensmysterium enthaltende Rolle. In einer grossartigen, an Fra Bartolommeo, allgemein wenigstens, erinnernden, ihn aber weit an Wirkung überholenden Anordnung sind jederseits zwei Heilige postirt, ebenfalls mit dem monumentalen Gewänderwurf des Frate. Im Petrus links erkennt man unschwer den Aristoteles der Schule von Athen; der junge Mönch mit Buch hinter ihm ist der hl. Bernhard; die Gruppe gegenüber, die wol erst nach Raffael gemalt ist, setzt sich aus Augustinus und Jacobus mit Pilgerstab zusammen.

Sixtinische Madonna.

Ein letztes und höchstes Werk bleibt uns noch zu betrachten übrig, bevor wir der Frage nach der religiösen Bedeutung der Raffael'schen Madonnen nahetreten. Soviel auch schon über die Sixtinische Madonna (Fig. 190) geschrieben worden ist[1], es lassen sich immer neue Seiten an ihr entdecken, und es wird nie genug und überhaupt nie zuviel sein, was zum Preise dieses die Welt der Schönheit mit den erhabensten Inspirationen in höchster Potenz in sich schliessenden Meisterwerkes gesagt wird. Hier ist ein geistiger Inhalt vorgeführt, der weit über diese Erde hinausgeht; und wenn es je gelungen ist, die unfassbaren Gedanken der Ewigkeit und der Gottheit in dieses Dasein mittelst sichtbarer Erscheinungsformen hineinleuchten zu lassen, so ist es hier in diesem wunderbaren Andachtsbild geschehen. Aber weniger die Stimmung der Andacht, des ruhigen Sichversenkens wird im Zuschauer ausgelöst als ein Schauer der Ehrfurcht, der uns immer da erfasst, wo wir die Nähe der Unendlichkeit und die Macht göttlichen Waltens unmittelbar vor uns fühlen.

[1] Vgl. aus der reichhaltigen Litteratur über die Sixtinische Madonna: K. H. Weise Raffaels Madonna di S. Sisto auf der Bildergalerie in Dresden, sammt ihren Nebenfiguren, erklärt, nebst Andeutungen über die Transfiguration und den fälschlich so genannten Streit über das Sacrament. Lzp. 1835. — Michelet Ueber die Sixt. Madonna. Berlin 1837. — v. Quandt im Artistischen Notizenblatt 1827, Nr. 2—4. 14 (wichtig wegen genauer Angaben über Palmaroli's Restauration). — Gualandi Memorie originali italiane riguardanti le belle arti I (Bologna 1840) 29. 33. — Jul. Hübner in Zahns Jahrb. f. Kunstw. III (1874) 273 bis 279 (beachtenswerth wegen der Nachrichten über die Geschicke seit dem Verkauf und über die neueren Urteile). — G. Tononi La Mad. di S. Sisto. Perugia 1874. — Heucking Die Sixt. Madonna in ihrer sittlichen Wirkung ausgelegt. S. Petersburg 1862. Gekürzte Ausg. Stuttg. 1880. — Portig Die Sixt. Madonna und die Camposanto-Cartons von P. v. Cornelius. Lpz. 1882. — L. Müllner Litteratur- u. kunstkrit. Studien S. 191 ff. — Voigt Zu Raff.s Sixt. Madonna (Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst I [1896] 305 bis 315). — H. Brunn Raffaels Sixt. Madonna, in Brunns ‚Kleinen Schriften' III (Lzp. 1901) 300—317 (aus ‚Deutsche Rundschau' 1885). — Jellineks abstruse Versuche (Mad. Sistina, Dresd. 1899, u. die Monographie ‚Mad. Sist. u. die Kritik', ebd. 1899), die Unechtheit der Dresdener Madonna zu erweisen, erwähnen wir nur, weil sie Woermann Anlass gaben, nochmals eingehende Acten über die Provenienz des Dresdener Bildes vorzulegen: Piacentiner Urkunden zur Gesch. von Raff.s Mad. Sist. (Repert. f. Kunstw. XXIII [1900] 12 ff.). Gegen Jellinek vgl. auch Paul Schumann im Dresd. Anzeiger 1899, Nr. 182—186.

Genau ist die Zeit der Entstehung nicht bekannt. Wir werden wol die Zeit der Teppichcartons (1515; neuerdings 1520) annehmen dürfen. Bestimmt war das Bild für das Benedictinerkloster S. Sisto in Piacenza, wo es bis zum Jahre 1753 blieb. Damals liess König August III von Sachsen Verhandlungen wegen Ankaufs des Bildes anknüpfen; im nächsten Jahre wurde es ihm gegen 24 000 Scudi überlassen. Palmaroli musste 1827 eine Restauration vornehmen, die den ursprünglichen Charakter, namentlich den Farbenschmelz, ziemlich stark beeinträchtigt zu haben scheint. Beim Anbringen eines neuen schweren Goldrahmens kam das oberste, vorher übergeschlagene Stück des Bildes mit der Vorhangstange zutage.

Das Motiv, das die Mönche von S. Sisto gaben, ist einfach genug; sie dachten offenbar an eine sogen. Sacra Conversazione, wo zu beiden Seiten der Himmelskönigin der Patron des Klosters, der hl. Sixtus, und die Patronin von Piacenza, die hl. Barbara, dargestellt sein sollten. Diese Repraesentationsgestalten setzte Raffael, wie schon in früheren Werken, in lebendige Handlung um, und er wählte dafür die Lösung, die er bereits für die Madonna di Foligno angewandt hatte: die visionäre Erscheinung der Himmelskönigin vor den für ihre Schutzbefohlenen flehenden Heiligen. Es muss wiederum betont werden, dass diese Darstellungsweise nicht völlig neu noch durch neue äussere Eindrücke veranlasst war: sie entsprach einer allgemein verbreiteten Geistesrichtung. Auch Fra Bartolommeo hatte in seiner Altartafel von Besançon die Himmelskönigin ebenso auf engelumsäumtem Wolkenthron gegen die unten postirten Heiligen niederwärts schwebend dargestellt (vollendet 1511)[1]; noch früher wurde in der Unterkirche zu Assisi der hl. Franz im Gebet verzückt dargestellt, während die Gottesmutter mit Kind zu ihm herabschwebt[2], und diesseits der Alpen hat 1516 Baldung Grien auf der Rückseite des Altarwerkes des Freiburger Münsters die Darstellung der Huldigung der Münsterpfleger vor der allerseligsten Jungfrau in ähnlicher Weise in einer Vision gegeben. Was aber einzig ist und unerreichbar an Raffaels Meisterwerk, das ist die wunderbare Illusion, mit der er thatsächlich den Eindruck des Uebernatürlichen zu erwecken wusste und der Mutter und dem Kinde einen derart überirdischen Ausdruck verlieh, dass man hier nicht lange fragen wird, was sie zu sagen haben. An diesen grossen, ernst fragenden Augen, für die alle Zeit und alle Endlichkeit und Kleinheit ausgelöscht sind, wird niemand vorbeigehen können, ohne ihrem Banne zu unterliegen. Um völlig alles Natürliche und Irdische in der Vorstellung des Beschauers verschwinden zu lassen, hat der Künstler als Schauplatz die imaginäre, lichte Wolkenregion gewählt, gleichwol aber noch die Möglichkeit der Bezugnahme auf die Interessen und Sorgen dieser Welt festgehalten durch den Vorhang — niemand wird fragen, wie der in diese Regionen kommt —, durch den abwärts gerichteten Blick der hl. Barbara und die Handbewegung des hl. Sixtus. So kann man thatsächlich mit Reumont sagen: ‚Es ist keine Handlung und keine Begebenheit — es ist eine himmlische Erscheinung ohne einen andern als geistigen Zusammenhang mit dem Irdischen, über welches die beiden Heiligengestalten verklärt sich erheben, während die beiden aufschauenden Engel gleichsam der verkörperte Ausdruck des innerlich beseligten Menschenauges sind.‘ Diese beiden Engelgestalten, die von jeher das Entzücken Aller waren und inhaltlich

---

[1] Vgl. Knapp Fra Bartolommeo S. 120, Abb. 55.

[2] Abb. bei Venturi Storia dell' arte ital. V 865.

die ernste Stimmung der Hauptscene etwas mildern, sind am schwersten zu deuten. Sind sie wirklich nur ein Gegensatz zum Jesuskind, auf ‚dessen Stirn das Ueberdenken von Jahrtausenden zu wohnen scheint', ‚Symbole des gedankenlosen Wohlseins der Kindheit' (Grimm)? Oder nur sinnreiche Andeutungen des festen Stützpunktes, den die Madonna im nächsten Augenblick einnehmen wird, nachdem diese ihre Boten ihr vorausgeeilt sind (Brunn)? Ulrici[1] deutete sie wie überhaupt alle Gestalten der Composition als Vertreter der verschiedenen Stände christlichen Glaubenslebens; für Keppler sind sie ‚Repraesentanten jener Art von Gebet, welche tiefsinnig den Gedanken der Ewigkeit nachhängt und in der Betrachtung sichtlich ihre geistige Nahrung, ihre Wonne, ihre Seligkeit findet'. Man wird zunächst wahrnehmen können, dass sie nicht in einem engern Zusammenhang mit der Vision stehen; wie sie nicht die Weltentrücktheit der andern Gestalten aufweisen, die traumhaft leicht auf Wolken schweben, wie sie vielmehr fest aufgestützt auf einer Brüstung es sich wohl sein lassen, so unterstehen sie auch in geistiger Hinsicht nicht dem bezwingenden Bann, den die Vision ausübt. So drücken sie den affectlosen Zustand des Jenseits passend aus.

Die Madonna senkt sich aus Himmelsräumen, aus deren Ferne sich schwach nur in Schaaren die goldigen Silhouetten ungezählter Engelsköpfchen abheben, leicht schwebend und doch ausschreitend, zwischen dem Vorhang herab, vor dem der hl. Sixtus und die hl. Barbara, ersterer durch die Tiara und letztere durch den Thurm nur ganz discret charakterisirt, in die Knie sinken, aber über der himmlischen Erscheinung ihre Schützlinge nicht vergessen und für sie in ehrfurchtsvollstem Vertrauen flehen. Kein Zug im Gesicht der Gottesmutter, keine Miene in dem des Kindes, die verriethen, dass die Beiden diese kleinen Interessen und ihre Vertreter beachteten. Geradaus richtet sich Beider Blick. Der der Madonna voll tiefsten Ernstes, als schaute sie die furchtbare Majestät des letztes Gerichtes und durchrieselte sie kalter Schauer ob dem unabänderlichen Schlussurteil über die ganze Menschheit und Zeitlichkeit. Nicht mehr der natürliche Schmerz der Mutter, die das entsetzliche Ende ihres Sohnes vorausempfindet, prägt sich in diesem Gesichte aus; nicht mehr die mütterliche Innigkeit der früheren Darstellungen, die das Kind an die Brust drückt; nicht mehr die jungfräuliche, unendlich süsse Befangenheit und Demuth. Das Alles ist ausgewischt aus dem Gesichte dieser Herrin, wie man auch über ihrem überirdischem Ernste ihre herrliche physische Schönheit vergisst. Sie weiss, dass sie den Herrn und Richter der Welt auf ihren Armen hält und dass sie ein Anrecht darauf hat, wie in ihrem Herzen auch die Empfindungen für der Menschheit Schicksal mitklingen[2]. Und in diesem Kinde ist ebenfalls Nichts mehr kindlich und natürlich. Ein inneres Verhältniss zur Mutter ergibt sich zunächst aus seiner bequemen und fast

---

[1] Ulrici Ueber die verschiedene Auffassung des Madonnenideals (Halle 1854) S. 19. Ihm schliesst sich Müllner a. a. O. an.

[2] Voigt (S. 309) will den Gedanken an den Weltenrichter nicht gelten lassen; mit Schopenhauers Versen (Sämmtliche Werke, Leipzig, Reclam, V 692):

Sie trägt zur Welt ihn, und er schaut entsetzt
In ihrer Greu'l chaotische Verwirrung,
In ihres Tobens wilde Raserei —
Entsetzt, doch strahlet Ruh und Zuversicht
Und Siegesglanz sein Aug', verkündigend
Schon der Erlösung ewige Gewissheit,

will auch er nur den Erlösungsgedanken als Motiv des Bildes annehmen. Indes werden damit die geistigen Werthe der Darstellung nicht erschöpft, ganz abgesehen davon, dass Voigt die dichterische Fassung des Kerngedankens bei Schopenhauer nicht recht in eine passende, das ‚Katholische' scheu ablehnende Formel bringen kann.

lässigen Haltung in deren Armen nicht. Es kommt hier auf den Armen der Mutter nur, weil damit die Erinnerung an seine Incarnation geweckt wird. Wie dieses Kind mit überkindlichen Formen in tiefstes Nachdenken versunken ist und dabei die nächste Umgebung vergisst, wie es die übergrossen, dunkeln Augen geradaus richtet, ein Blick, der Jahrtausende überfliegt und kein Geheimniss kennt, wie es fest und energisch den Mund zusammenpresst und wirr wie der Täufer im Foligno-Bild die Haare trägt, ist es kein Kind mehr; das ist nur noch die Gottheit, die gerecht und ohne Ansehen der Person richtet und aus deren Augen jene Fragen der Improperien, die verhängnissvolle Formel menschlicher Geschichte, sprühen. Hier wehen durchweg nur die Schauer der Unendlichkeit, und der irdische Mensch hätte Nichts, an dem sein hülfesuchend Herz sich festklammern könnte, hätte Raffael nicht auch hier richtige Vermittlung geschaffen. Im Gegensatz zu Michelangelo hat er Mass zu halten verstanden, dass er dieser Majestät alles Beklemmende benahm. Die zwei Heiligengestalten weichen nicht zurück vor diesem Blick, sondern wenden sich mit einer Vertrauensinnigkeit ohne gleichen, wie sie aus dem aufwärts gerichteten Blick dieses herrlichen Papstgreises spricht und aus diesem anmuthigen Mädchengesicht der Jungfrau, an die Mutter und ihr Kind mit Bitten wegen der kleinen und grossen Nöthen des Tages. Ist hier in dieser contrastreichen Zusammenstellung, in dieser Begegnung der Gottheit mit der rührenden kindlichen Hülfsbedürftigkeit der Menschen nicht ein Bild des Heilspragmatismus von unvergleichlicher Eindringlichkeit geschaffen? Sind aber nicht auch anderseits die zwei Angelpunkte, in denen jener Pragmatismus sich bewegt, gegeben: Gerechtigkeit und Barmherzigkeit Gottes? So spricht aus diesem Werk nicht nur die zur Andacht und zu religiöser Innigkeit einladende Stimmung; vielmehr ist der beherrschende Eindruck ein hoher sittlicher und religiöser Ernst. Die Sixtinische Madonna ist nicht nur das formengewaltigste Staffelbild, sondern auch das gedankentiefste. Sind in den andern, noch so hoch stehenden Madonnendarstellungen immer menschliche Empfindungen festgehalten, über die höchstens ein Strahl der göttlichen Unendlichkeit geht, so tritt das Uebernatürliche selbst hier in seiner ganzen überwältigenden Grösse in die Welt der körperlichen Dinge hinein. In der Madonna del Granduca entzückt und fesselt vor allem die mädchenhafte, süsse Innigkeit und Demuth einer ganz in diese Gefühle versunkenen Jungfrau. Dort wird die Magd des Herrn uns geschildert, hier die Herrin des Himmels, die ihres erhabenen Berufes im Heilsplan der Vorsehung völlig bewusst ist. Wenn Rio schon von der Madonna del Granduca meint: *‚Jamais l'art chrétien ne produisit une œuvre qui méritât mieux que celle-ci, la qualification de vision céleste'* [1], so lassen sich die geistigen und ästhetischen Werthe der Sixtinischen Madonna schlechterdings nicht in Worte fassen.

Seit Vasari in wenig Zeilen das Bild gerühmt als ‚ein wahrhaft seltenes und ausgezeichnetes Werk' (IV 365), ist des Preises kein Ende mehr gewesen [2]. In zahlreichen Nachbildungen und Stichen [3] ist ein Schatten dieser Schöpfung durch die Menschheit, bis zum einfachsten Kinde auf dem Lande draussen gewandert, und ruhig wird man sagen dürfen, dass sie mehr Andacht

[1] Rio De l'art chrét. IV 439.

[2] Voigt hat eine Anzahl dichterischer Lobeshymnen aus dem 19. Jahrh. zusammengestellt, darunter solche von Goethe, Schopenhauer, Körner, A. W. v. Schlegel (a. a. O. S. 310 ff.).

[3] Die besten aus dem 19. Jahrhundert sind von F. Müller (1815), von Steinla (1848), von J. Keller (1871), von Mandel und Kohlschein. Vgl. Wölfflin Die classische Kunst S. 130.



Fig. 190. **Raffael, Sixtinische Madonna.** Galerie zu Dresden. (Phot. Alinari.)

(Zu **Kraus**, Geschichte der christl. Kunst. II. 2. Abth. S. 494.)

als alle in den strengsten Formen gehaltenen Cultbilder zusammen genährt hat, und dass sie die Ahnung der Gottheit und die Empfänglichkeit für die Grösse der sittlichen Aufgaben des Christenthums auch in der einfachsten Brust zu wecken vermochte. Angesichts dieser Wirkungen wird man gern vergessen dürfen, dass auch an dieser monumentalen Verkörperung höchster geistiger und künstlerischer Ideale die Kleinlichkeit menschlichen Geistes sich nicht verleugnet hat, dass die Sixtinische Madonna selbst noch in der Gegenwart Raffael hat abgesprochen und Meistern zweiten und dritten Ranges hat zugesprochen werden können. Erst recht dürfen wir die Frage nach dem Modell für die Jungfrau vergessen, um so mehr, da der brutale Instinct für Sensationelles sie auf dem ganz unmöglichen Weg über die Donna velata auf die Fornarina hat leiten wollen [1].

Raffaels Madonnen-Ideal.

Eine recht verschiedenartig beantwortete Frage ist die nach dem religiösen Gehalte der Raffael'schen Madonnen. Katholische Gedankenlosigkeit hat oft genug nachgeschrieben, was die vollendete Unwissenheit von Akatholiken in religiösen Fragen über den Naturalismus der religiösen Darstellungen des Urbinaten ausfindig zu machen wusste. War es bei den Einen Freude an dem Abbruch der religiösen Traditionen einer geheiligten Vergangenheit, die sie zu solchen Feststellungen veranlasste, so war es bei den Andern das parteiische Bedürfniss nach Lästerung der Renaissance auch in ihren edelsten Blüten. Nach Müntz fühlt man sich angesichts seiner Madonnen unendlich weit von jenen gothischen Kathedralen, wo, um mit Taine zu reden, ‚das Licht nur in purpurnem Strahl, in Amethyst- und Topasglanz, im geheimnissvollen Leuchten von kostbarem Geschmeide eindringt‘. Raffael hat die Madonna verweltlicht, hat sie losgelöst vom kirchlichen Boden, ihr Fleisch und Blut und alle verführerischen Reize jugendfrischer Schönheit gegeben; des kirchlichen Charakters und jeder religiösen Auffassung entkleidet: so lautet fast einstimmig das Urteil von Springer, Grimm, Burckhardt, Müntz. Man fällt daneben nur dann und wann aus dieser Verzückung über die Profanisirung und Saecularisirung der Madonna von allen Fesseln kirchlicher Traditionen, wenn man in vielen derselben ein stark entwickeltes tiefes, nur gegen alles Pfäffische und Hierarchische gewandtes religiöses Empfinden entdeckt [2]. Keppler hat bereits gegen diese missbräuchliche Auffassung Front gemacht. Sein Urteil lautet: ‚Man kann nach unserer Ansicht eigentlich von keiner seiner Madonnen sagen, dass sie eine rein weltliche Mutter und ein rein weltliches Kind repraesentiren‘ (S. 91). Er unterscheidet dann weiterhin zwischen den von allen weltlich-irdischen Accenten möglichst befreiten eigentlichen Cult- und Andachtsbildern und den religiösen Genrebildern, in denen das Reich des Schönen und Anmuthigen im weitesten Sinne noch zum Recht kommt.

Wenn wir hier der Frage nochmals besonders nahetreten, so geschieht es, weil der Makel der Entchristlichung religiöser Kunst immerhin noch in den Augen vieler Katholiken auf dem Künstlerruhm Raffaels haftet und der in letzter Hinsicht den Grund für die Verurteilung der Renaissance überhaupt bildet.

Die Gründe, mit denen man die Verwerfung der religiösen Kunst Raffaels, wenigstens seiner Madonnen, zu stützen sucht, lassen sich in der Hauptsache auf zwei reduciren: Cult des Nackten, starke Betonung der sinnlichen Formen und der natürlichen Vorgänge in den religiösen Darstellungen.

---

[1] Vgl. dagegen Keppler Aus Kunst und Leben, Neue Folge, S. 92 ff.

[2] Vgl. Hettner i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst IV 153 ff. 187 ff. u. Carrière ebd. 329 ff.

Was die Vorliebe für das Nackte angeht, so kann sie ausnahmslos nur in der Darstellung des Jesuskindes sowie der Engelknaben gefunden werden. Selbst das Johanneskind trägt in den meisten Fällen seine Kamelhaarhülle. Ganz abgesehen davon, dass hier doch zunächst, bevor ein sittliches Urteil darüber gefällt wird, zu fragen wäre, ob zur Zeit der Entstehung der Bilder irgendwie an nackten Kinderbildern Anstoss konnte genommen werden, ist die weitere Frage zu stellen: hat die Renaissance und hat Raffael damit eine Neuerung und mithin eine Fälschung der bisherigen Tradition begangen? Schon Keppler hat geltend gemacht, dass die nackte Darstellung des Jesuskindes in vorraffaelitischer Zeit sich nachweisen lasse bei Cima da Conegliano, Pinturicchio, Andrea del Sarto, Francia, Fra Bartolommeo, in Lochners Madonna im Rosenhag und überhaupt in den altdeutschen Schulen. Er hätte den Kreis noch viel weiter ziehen können. Selbst ein so ganz nur in Weltverneinung und überirdischen Seligkeiten schaffender Künstler wie Fra Angelico hat sich nicht gescheut, das Christkind nackt darzustellen, wie seine Madonna in der Pinakothek zu Perugia, eine Geburt Christi in S. Marco und zahlreiche Darstellungen in der Akademie zu Florenz[1] beweisen. Sehen wir auch ganz von den moderneren italienischen Kunstrichtungen des 15. Jahrhunderts ab, so weist auch die von neuzeitlichen profanen Tendenzen noch wenig angekränkelte Sieneser Schule denselben Hang auf, das Jesuskind nackt zu zeigen[2]. Ebenso ist in den ganz im mittelalterlichen Geiste gehaltenen Darstellungen des Meisters von Flémalle (Aix), des Meisters von Moulins, auf die wir schon anlässlich der Visionsbilder aufmerksam machen mussten, in Froments Brennendem Dornbusch[3] das Jesuskind nackt dargestellt. Dasselbe gilt von den entsprechenden Bildern Jan van Eycks, Memlings, Pachers (S. Wolfgang). Aus dem eigentlichen Mittelalter nenne ich nur aufs gerathewohl eine Darstellung im Kreuzgang des Domes zu Brixen (14. Jahrhundert), die Anbetung der Drei Könige von Meister Bertram am Buxtehuder Altar[4], eine Darstellung zu Berlin; aus demselben 14. Jahrhundert die Madonna am Grabmal Benedicts XI zu Perugia[5], Madonnen von Nicola di Nuto im Museo dell' Opera zu Orvieto[6], im Museo dell' Opera zu Arezzo[7], von Romanino im Museo Civico zu Turin[8]. Nackt, und zwar völlig, ist das Jesuskind auf dem Arm seiner Mutter in den Katakomben dargestellt worden. Es lässt sich angesichts einer solchen, die ganze Entwickelung der christlichen Kunst mitmachenden Erscheinung weit eher von einer bewussten Absichtlichkeit als von einer Depravation reden. Schon Keppler hat die Vermuthung ausgesprochen, dass diese Darstellungsweise zweifelsohne aus einem dogmatischen Gedanken sich herausgebildet haben mochte: die Blösse des Kindes sollte die Selbstentäusserung, das *‚exinanivit se ipsum et homo factus est'* aussprechen. Diese Bemerkung ist vollauf berechtigt. Schon ein Vergleich des unbekleideten Jesuskindes mit dem theilweise oder ganz bekleideten Johanneskind hätte zur Vorsicht im Urteil mahnen müssen. Nun aber wird in den Meditationsbüchern des Mittelalters, die in nachhaltigster Weise die religiösen Vorstellungen des Volkes beeinflusst haben und deren Text auch vielfach in dramatisirter Form den

[1] Vgl. Beissel Fra Angelico[2] S. 9. Von Bildern Fra Angelico's in der Accademia seien besonders namhaft gemacht die Nummern 12. 234. 235. 236. 265. 281.

[2] Vgl. die Madonnen von Matteo di Giovanni, Francesco di Giorgio.

[3] Abb. ‚Les. Arts' 1904, No. 28. 33.

[4] Lichtwark Meister Bertram (Hamb. 1905) S. 365.

[5] Venturi Storia dell' arte ital. IV 357.

[6] Ibid. IV 355.

[7] Ibid. IV 697.

[8] Ibid. IV 258.

damaligen Menschen vorgeführt wurde, der Neugeborene entweder als nur nothdürftig bekleidet oder als ganz nackt geschildert[1]. In einem solchen Kindheit-Jesu-Mystère heisst es, um nur das eine Beispiel anzuführen:

J'apperçois un enfant qui pleure,
Tout nu sur le ferre (foenum) gisant,
Et la mère a genoulx devant
L'adorant par grand révérence[2].

Auch Thomas von Kempen gibt dem Jesuskind, um seine Selbstentäusserung möglichst grell zu schildern, kaum Windeln[3]. Nicht also die Versinnlichung des religiösen Empfindens ist es, die die nackte Christusdarstellung in die Kunst einschmuggelte, sondern es sind ausgesprochen dogmatisch-symbolische Gedanken, die mit dem hochgesteigerten religiösen Leben des Mittelalters in Verbindung stehen. Und symbolische Hinweise auf die gänzliche Verlassenheit und Armut des fleischgewordenen Herrn der Welt haben die nackte Darstellung des Neugeborenen auch schon in den Katakomben bedingt.

Sieht man von der durch höhere Erwägungen verlangten, und, es soll das gar nicht geleugnet werden, gewiss auch künstlerischen Absichten entgegenkommenden Nacktheit des Jesuskindes ab, so hat Raffael in seinen religiösen Darstellungen eine für seine Zeit geradezu auffallende decente Zurückhaltung beobachtet. Die Würde der Vorgänge und die Ehrfurcht vor den heiligen Gestalten werden nirgends durch aufdringliche Natürlichkeiten gestört, wie wir es oft genug im hohen Mittelalter wahrnehmen können. Gegen den Naturalismus der Spätgothik und Frührenaissance bildet seine Kunst geradezu eine Reaction. Die so beliebte und zu Raffaels Zeiten geradezu stereotyp gewordene Scene der Stillung des Kindes an der Mutterbrust hat er auch nicht einmal angedeutet. Und doch hat in seinen Zeiten gewiss Niemand an diesem Sujet, das heute mit Recht aus der christlichen Kunst verbannt ist, Anstoss genommen. In den ascetischen und poetischen Betrachtungen jener Tage finden sich hierüber auch bei den ernstesten Männern bis ins Mittelalter hinauf besondere Ausführungen; selbst Thomas von Kempen, den gewiss der radicalste Kritiker irgendwelcher Concessionen an den frivolen Zeitgeist der Renaissance nicht bezichtigen kann, widmet in dem angeführten Werke (I 8) der *lactatio Iesu* ein eigenes Kapitel.

Wir haben mit diesen paar Hinweisen bereits den Punkt genannt, der noch zur Beurteilung des zweiten Vorwurfs, der gegen Raffaels Madonnendarstellungen erhoben worden ist, die zu starke Betonung der rein natürlichen Vorgänge im gewöhnlichen Leben, von Wichtigkeit ist und zugleich das tiefste Geheimniss dieser unverstandenen Neuerungen enthüllt. Man kann die Beschwerden gegen Raffael in das Wort zusammenfassen: genrehafte, rein natürliche Umgestaltung der bisher in festen Formen und Formeln begegnenden rein religiösen Motive. Da sind die

---

[1] Vgl. Meditationes de vita Iesu Christi, unter den Werken des hl. Bonaventura: Opp. VI (Mainz 1609) 339. Vgl auch die Weihnachtsode Jacopone's da Todi, ed. Missirini (Ven. 1617); Uebersetzung von Schlüter u. Storck, Ausgewählte Gedichte Jacopone's (Münster 1864):
Die geliebten Englein singen hell und rufen
. . . .
Vor dem Kindlein, der Erwachten Herrn und Fürsten,
Der in stechend scharfen Dornen nackend liegt.

[2] Gazette des Beaux-Arts, 3e Sér. XXXI (1904) 105.

[3] Thom. a Kempis Orationes et Meditationes de vita Christi I 6 (Opp. ed. Ios. Pohl V [Frib. 1902] 16): ,O paupertas super paupertatem, quod vix pannos habuisti ad induendum.'

menschlich-natürlichen Beziehungen zwischen Kind und Mutter, die man profan und anstosserregend fand; da ist es das köstliche Spiel, das man für nicht passend für das göttliche Kind erachtete; da ist es die Johannesfigur, die man in so manchen ungeeigneten Posen nicht sehen möchte; da ist es schliesslich Alles, was schön und lieblich und erfreulich in diesen Bildern, der ganze heitere Sonnenschein, der wie ein Abglanz des Himmels auf diesen Gefilden ruht und sie zu einem rasch wieder zerrinnenden Paradies umgestaltet. Aber sind denn diese Neuerungen vor Raffael nicht auch zu treffen? Gewiss, bei Künstlern, die eben auch schon im Strome des verderblichen Renaissancegeistes sich bewegen. Doch nicht allein bei Denen, sondern auch bei Männern, die tief in der alten Tradition leben und die die festen Formen derselben, Glaubenssätze wie Vorgänge der heiligen Geschichte, in frommer Beschaulichkeit sich vergegenwärtigen. Darin ist im letzten Grunde die Wurzel der so sehr gerügten Neuerungen in der Kunst zu suchen. Die Mystik hat neben der alten formelhaften Symbolik seit dem 13. Jahrhundert eine andere Welt von Vorstellungen und Begriffen geschaffen, mehr individueller Art, mehr dem Bereich des Natürlichen nahestehend, aber im Natürlichen den Ausgangspunkt für die sublimsten Aufstiege zu den Höhen der Gottheit und den Freuden des Paradieses suchend. In Prosa wie Poesie, im Gebet wie im Schauspiel suchten sich diese Vorstellungen die weiteste Verbreitung. Es ist ein Blühen und ein Zauber in dieser frühlingsgleichen Litteratur, die wie das kindliche, liebevolle Stammeln eines Kindes sich anhört. Da sitzt die Madonna nicht mehr, mit dem überreichen, kalten Geschmeide fast unnahbar, als Himmelskönigin auf dem Throne. Sie steigt zur Erde, lustwandelnd in dem Blütengarten, bedient von Engelskindern, die mit den Vögeln um die Wette dem Christkind singen und jubiliren. Und auch die Heiligen, die sonst so starr mit ihren Büchern um den Thron postirt waren, mischen sich in dieses liebliche Idyll, winden dem Kinde Kränzlein, lesen ihm vor oder treiben mit ihm die Spiele der Kindheit. So schaut der Betrachtende im Geiste die Scene, die mit so schlichten, knappen Worten geschildert wird; und in der Verzückung naht er ihr selbst. Was seines tiefsten Herzens Wünsche in heissem Gebete war, das fühlt sein Geist plötzlich Wirklichkeit werden. Das Christkind wird ihm von der Mutter auf die Arme gegeben, er darf es warten und pflegen und darf mit ihm und den Engeln spielen. Seuse wird in der Verzückung von einem Engel eingeladen, mit einem Engelchor vor dem Jesuskindlein zu tanzen; und noch inniger schildert er, wie er vor das Bild tritt, da ‚die reine Mutter ihr zartes Kind auf ihrem Schoosse an ihr Herz hat gedrückt, und anfing, in stillem, süssem Getöne seiner Seele eine Sequenz der Mutter zu singen, sie möge ihm erlauben, einen Kranz zu erwerben von ihrem Kinde, und dass sie ihm da helfe‘[1]. Geradezu typisch aber für diese rein natürliche und menschliche Umgestaltung der heiligen Geschichte sind die schon oben angezogenen, lange Zeit dem hl. Bonaventura zugeschriebenen Meditationes. Eingehend wird hier die Zärtlichkeit und Fürsorge Mariae für das neugeborene Kind geschildert[2]. Nicht weniger anschaulich und bilderreich preist Jacopone da Todi bezw. der Verfasser des herrlichen *Stabat Mater speciosa*[3] das

[1] Denifle Heinr. Seuse's deutsche Schriften I (1876) 34 u. 41.

[2] Meditationes de vita Christi c. 6: Opp. S. Bonaventurae VI (Mainz 1609) 339.

[3] Vgl. die Diepenbrock'sche Uebersetzung im ‚Geistl. Blumenstrauss‘, Sulzb. 1852. — Thode Franz v. Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance[2] (Berl. 1904) S. 447 ff.

rührend liebevolle Verhältniss von Mutter und Kind. Die Meditation geht aber gleichzeitig darüber noch hinaus und weist dem Betrachtenden selbst einen kleinen Antheil an solchen Liebesdiensten zu. In der nach dem hl. Bonaventura benannten ‚Philomela' wird in überschwänglichen Seufzern die Sehnsucht danach geäussert [1]; Ludolphus von Sachsen gibt, wie auch schon Bonaventura [2] in seiner ‚Vita Christi', geradezu Anleitung, im betrachtenden Gebete den Neugeborenen auf die Arme zu nehmen, zu herzen und zu küssen und ihm alle Dienste zu leisten [3]. Auf die zahlreichen Visionen von Ordensleuten [4], namentlich von Frauen, in denen dieses Zärtlichkeitsverhältniss oft bis zur Verlobung gesteigert ist, sei nur nebenbei hingewiesen. Die Scene ist der Stall oder noch öfter die blühende Wiese, durch die allein das Verhältniss der gottinnigen Seele zum Heiland richtig angedeutet wird [5]. Mit wenig Worten hat der Verfasser der ‚Imitatio Christi' diesen Stimmungen beredten Ausdruck gegeben: *‚Esse sine Iesu gravis est infernus; et esse cum Iesu dulcis paradisus'* (II 8). Der Paradiesesgarten, den der Mensch durch die Sünde verloren, ist plötzlich wie ein versunkenes Eiland aufgetaucht und mit ihm alle Sehnsucht gestillt. Eine zweite Eva waltet in ihm und hütet sorgsamer als die erste das köstliche Unterpfand unbeschreiblichen Glückes. Sie ist die *Flos campi,* die die alten Seher vorausschauten, und die neue Zeit hat nicht Worte genug, den Schönheitszauber und die aller Blumen Pracht überstrahlende Anmuth zu schildern. Dante ist nicht der erste und nicht der einzige, welcher der hohen Frau die Vorzüge der schönsten Blumen zuschreibt [6].

Es war nothwendig, diese Dinge etwas eingehender zu behandeln [7], um die Renaissance des endenden 15. und des 16. Jahrhunderts von dem ganz unverständigen Vorwurf zu entlasten, als hätte sie zuerst die religiösen Motive naturalisirt. Es wird sich hoffentlich dabei deutlich gezeigt haben, dass die genreartige Umbildung der heiligen Geschichte, weit entfernt davon, profanen oder gar frivolen Auffassungen entsprungen zu sein, auf die von religiöser Extase geradezu getragenen mystischen Bewegungen zurückgeht; und ich dächte mir, wenn man die lieblich-naiven Ergüsse eines Seuse oder des Verfassers der ‚Meditationes de vita Christi' bewundernswerth findet, sollte man wenigstens in ihrem tiefsten Kern und in ihren Absichten auch Madonnendarstellungen eines Raffael, die sich wie wortgetreue Illustrationen zu jenen zum Theil über zwei Jahrhunderte zurückliegenden Schilderungen ausnehmen, nicht gänzlich verkennen und verwerfen.

Man wird nun freilich einwenden, dass in der Mystik alle diese genrehaften Ausgestaltungen der Betrachtungen nicht Selbstzweck bilden, sondern nur den natürlichen Haltpunkt, um daran die erhabensten und ergreifendsten Einblicke in die übernatürlichen Wahrheiten und Geheimnisse zu knüpfen, so wie

---

[1] Opp. S. Bonaventurae VIII (Quaracchi 1898) 671:
Felix qui tum temporis matri singulari
Potuisset precibus ita famulari,
Ut in die sineret semel osculari
Suum dulcem parvulum eique iocari.
O quam libens balneum ei praeparassem,
O quam libens humeris aquam apportassem!
In hoc libens Virgini semper ministrassem...

[2] Bonaventura Opusc. de V festivitatibus: Opp. VIII 88 sqq.

[3] Ludolphi a Saxonia Vita Christi I 9. — Berthold von Regensburg bei Schönbach Deutsche Predigten III 13.

[4] Vgl. ein sehr frühes Beispiel in der Cronica Fr. Salimbene (Monum. Germ. hist. SS. XXXII 1 [1905], 41).

[5] Vgl. Jacopone's Gedichte VI 37. 40. 43. Denifle Seuse's deutsche Schriften I (1876) 343.

[6] Parad. XXIII 73.

[7] Vgl. übrigens auch schon die werthvollen Ausführungen Thode's, Franz von Assisi [2] S. 433 ff.

auch Fra Angelico's köstliche Schilderung des Tanzes der Engel mit den Seligen nur eine dem menschlichen Herzen verständliche Schilderung der ewigen übernatürlichen Freuden des Jenseits geben will. In Raffaels Madonnenbildern kann aber gleichfalls kein anderer Zielpunkt nachgewiesen werden. Auch auf die Darstellungen, die man als die jeder religiösen Anspielung entkleidete Verherrlichung rein natürlicher Mutterliebe hinstellen will, ist ein Schimmer überirdischer Verklärung gefallen. Ganz wie zufällig und unabsichtlich hat der Künstler natürliche Elemente benutzt, um durch sie die übernatürlichen Beziehungen anklingen zu lassen, die wie die liturgischen Antiphonen den Grundaccord für das Hauptmotiv bestimmen oder wie die Chöre in der antiken Tragödie den tiefsten Pragmatismus des Vorganges blosslegen. Der Meister hat gerade mit diesen leisen und doch so eindringlichen Anspielungen seinen Bildern einen derart gewaltigen Stimmungsgehalt und eine solche Ausdruckskraft zu verleihen gewusst wie vor und nach ihm kein anderer Künstler. Es wurde schon oben bemerkt, welche tiefere Bedeutung dem Buche, dem Vogel, den Blumen, kurz, dem kindlichen Spielzeug in der Hand des Jesuskindes zukommt, welche Perspectiven die Anbringung des Johannesknaben eröffnet und welch dramatisches Leben seine auch nur wie als Spielzeug behandelte Legendenrolle eröffnet, und wie in den grossen, ernsten Augen der hinreissend schön und bezaubernd natürlich geschilderten Madonnen ein Schatten von jener Rolle sich widerspiegelt und dunkel und bange die Ahnungen der grössten und auch schmerzvollsten Geheimnisse der ewigen Vorsehung aufsteigen. Gewiss muss unterschieden werden zwischen den einzelnen Darstellungen, insofern dieser Hauch aus überirdischen Regionen nicht überall gleichmässig anzutreffen ist. Ganz ohne ihn ist aber kein einziges der Madonnenbilder, und an theologisch-religiösem Gehalt übertreffen zweifelsohne die allermeisten derselben vielgerühmte ascetische Schriften vor und nach Raffael. Ueber die Cult- und Andachtsbilder im engern Sinne urteilt Keppler: ‚Keines derselben verfehlt sich gegen Würde und Heiligkeit des Ortes, und gerade der durchaus andere Charakter, welcher diese Bilder von den übrigen Madonnendarstellungen unterscheidet, beweist, wie klar er sich bewusst war der Stellung und des Wesens eines Kirchenbildes' (S. 98).

Der gleiche verehrte Verfasser hat auch die Frage aufgeworfen, ob die rein natürlichen Beziehungen und Verhältnisse überhaupt Gegenstand der religiösen Kunst sein dürfen, und unseres Erachtens sehr zutreffend sie dahin beantwortet: dass der religiösen Kunst die Berücksichtigung solcher natürlichen Verhältnisse in keiner Weise verwehrt sein kann, wofern nur das, was rein, edel und liebenswürdig erscheint, ausgewählt und in jedem Falle über das rein Natürliche hinausgehoben wird; ja dass die christliche Kunst ‚diesen natürlich-menschlichen Verhältnissen geradezu die gestaltenden Grundmotive, die künstlerischen Hauptgedanken ihrer Darstellungen verdankt' (S. 93). Es kann noch weiter gesagt werden, dass die Kunst Raffaels wie überhaupt der Hochrenaissance ein letztes Mal versucht hat, alle Gebiete menschlichen Strebens durch den religiösen Strom befruchten zu lassen, und während die hieratisch-symbolische Kunst des Mittelalters vorwiegend als Pädagogin nur an den Verstand appellirte, die spätere religiöse Kunst auch dem Gemüthe Anregung und Förderung gewähren wollte, dadurch dass die Welt des Schönen ins Gotteshaus seinen Einzug nahm. Diese Richtung zeigt, dass auch die Natur und die menschliche Gestalt theilnehmen dürfen an dem Segen der Erlösung und in ihr geadelt worden sind, wie sie auch den Fluch der ersten Sünde

mittragen helfen. Und ist der wunderbare Zauber der Natur, der sich plötzlich jetzt aufgethan, seit das Jesuskind den Fuss in sie gesetzt, ist die idealste Frauenschönheit, die wieder aufgeblüht ist, nachdem die Gottheit selbst sie sich zur Mutter erkor, nicht eine Vorahnung der künftigen Herrlichkeiten des Paradieses?

Nicht nur dass das von Raffael festgestellte Madonnenideal derart bis zur Stunde das Vorstellungsvermögen der Menschheit beherrscht, dass das einfachste Kind sich nach ihm die Himmelskönigin und Gottesmutter vorstellt, und dass auch die Kunst fast nur im Bannkreis desselben sich bewegt; viel höher dünkt uns jene Wirkung, die kein Statistiker aufgezeichnet und kein Messmass bemessen hat, jene Wirkung, die diese berauschende Welt von Schönheit aufs Herz ausgeübt. In die flüchtigen Stunden seliger Jugend wie in den langsam sinkenden Abend des Lebens werfen heute noch wie vor mehr denn dreihundert Jahren diese Bilder den hellen Lichtglanz aus einer höhern und schönern Welt. Der feinste Aesthetiker und Weltmann unterliegt ebenso wie der einfachste Mann des Volkes ihrem weihevollen Zauber, in dem die Schauer der Gottesnähe über Einen gleiten und ein lichter Ausblick in die tiefsten Geheimnisse der Vorsehung sich Einem aufthut. Und zu Wievielen aus allen Ständen und Zeiten hat in Stunden hoffnungslosesten Schmerzes die Himmelskönigin durch diese Darstellungen ihre überirdische Majestät geoffenbart und an ihrem Beispiel gezeigt: *non sunt con·lignae passiones huius saeculi* (Röm. 8, 18). Wir stimmen Kepplers entschiedener Verwahrung darum vollauf bei: ‚Nein, man würde schweres Unrecht begehen, wollte man diese ganze Welt von Schönheit, Geist und Poesie, welche in den Madonnenbildern Raffaels sich aufthut, aus dem Gebiet der religiösen Kunst ausscheiden.‘

Raffael hat in den meisten und gerade besten Beispielen seiner Madonnenbilder Kind und Mutter in einem Alter gezeigt, wo er die Fülle von Schönheit und ewiger Jugend mit königlicher Würde und mit geistigem Ernst, der der Vorahnung so schmerzlicher und grosser Dinge entspricht, in die natürlichste Vereinigung bringen konnte. Vielleicht nie mehr ausser in den besten Tagen der griechischen Kunst ist in solchem Grade eine solch harmonische Wirkung physischer und ethisch-religiöser Werthe erzielt worden. Aber die ethische Wirkung antiker Bildwerke lässt sich doch mit derjenigen von Schöpfungen wie der Raffael'schen Madonnen nicht entfernt vergleichen. Hier ist zudem das Ideal von Schönheit auf eine Höhe hinaufgerückt, dass es in seiner Wirkung und Gültigkeit kaum mehr an zeitliche oder nationale Grenzen gebunden ist wie etwa Dürers derbe, gemüthvolle Typen. Vor allem aber haben wir der rein ethischen Wirkungen dieser Darstellungen zu gedenken.

4.

Porträtdarstellungen. Raffaels letzte Werke. Tod. Schule Raffaels.

Porträt in der Renaissance.

Ghirlandajo hatte noch 1478 an seinem Bildniss der schönen Giovanna Tornabuoni in dem Distichon:

> Ars utinam mores animumque effingere posses:
> Pulchrior in terris nulla tabella forit,

die Unzulänglichkeit der Kunst eingestehen können, bis zur Psyche des Menschen vorzudringen. Was man im Bildniss gab, das war der Mensch an sich[1], die Summe aller Merkmale in gleichmässiger Berücksichtigung, die

[1] Ueber die Entwicklung des Porträts im Mittelalter siehe oben II 1, 451 ff.

bleibenden Formen höchstens noch in conventioneller Anordnung. Ein Modell, eine Maske wol wird uns, oft mit unerbittlichem Realismus, beschrieben, aber der Mensch des Lebens wird uns nicht geschildert. Das Quattrocento hatte, seit Masaccio den heroischen Stil zur höchsten Vollendung geführt, sich nicht genugthun können, den Menschen der Gegenwart in die historischen Darstellungen einzufügen. Das Porträt sucht sich, von der Plastik abgesehen, fast immer noch die Stütze eines geschichtlichen Milieu's, in das der Mensch als Donator in natürlichster Weise sich einfügen konnte; Einzelbildnisse sind noch selten. Aber der Pulsschlag des geschilderten Ereignisses theilt sich diesen langen Reihen der statistenartigen Porträts, ebensowenig wie den Heiligen der Sacra Conversazione, auch nicht ein einziges Mal mit. Es sind Repraesentationsbilder, an denen man bei allem Realismus das Störende des Nebeneinanders von Geschichte und völlig fremden Bildnissdarstellungen wol nicht im mindesten empfunden hat[1]. Wol aber wandte sich Savonarola aus andern Gründen gegen solche ‚grosse Verachtung göttlicher Dinge'[2].

Mit der Mona Lisa sind wir aus diesem Stadium des Idealporträts heraus; ein leichter Hauch individuellen Lebens kräuselt die Oberfläche des Gesichtes und erweckt hier den Eindruck des Lebens. Schon beginnt sich die Seele in ihrer wunderbaren Tiefe an der Aussenfläche zu offenbaren; über das Allgemeine wird jetzt die bestimmende Situation gestellt und der Ausdruck erhascht, den der Geist der Stunde im Gesicht wie in der Haltung und den Gebärden hervorruft. So entsteht in den Bildnissen das wunderbar wechselnde und nie ermüdende Spiel, das der flüchtige Verlauf der Situation hervorzaubert, verstärkt noch dadurch, dass man durch Hervorhebung einzelner Züge mittels der Linienführung und der Vertheilung von Licht und Schatten den Ausdruck eigens accentuirt. Wir können diesen Verlauf, den die Porträtkunst genommen hat, am besten bei Raffael studiren. Seine Florentiner Bildnisse sind ganz in der alten Art gehalten; in seinen monumentalen Darstellungen huldigt er ebenfalls noch dem Repraesentationsbild, kommt aber den Forderungen der Neuzeit schon sehr viel näher, dass die Personen nicht mehr als reine Statisten, sondern in den meisten Fällen als Träger der geschichtlichen Handlung geschildert werden. In den eigentlichen Bildnissen der römischen Periode aber steht das neue Porträt in seiner ganzen Vollendung vor uns. Es wird zum Geschichtsbild in der höchsten Bedeutung des Wortes, insofern es einen Reflex der augenblicklichen typischen Stimmung gibt.

Bildnisse von Raffael.

In den ersten Jahren des römischen Aufenthaltes sind nur wenige Bildnisse von Raffaels Hand entstanden. Sieht man von denjenigen Bindo Altovitis (München), das noch mehr in Florentiner Manier gehalten ist, und des jugendlichen Federico Gonzaga, das beim Tode des Gönners unvollendet blieb[3], ab, so bleiben nur die dem Grössten, was die Bildnisskunst aufzuweisen hat, an die Seite zu stellenden Darstellungen des Rovere-Papstes. Von derjenigen in der ‚Messe von Bolsena' war schon die Rede: der Papst mit der ehernen Festigkeit des Willens und der unbedingten Glaubenszuver-

[1] Vgl. Schäffer Das florent. Bildniss. München 1904. — Warburg, Bildnisskunst und florent. Bürgerthum. 1. Domenico Ghirlandajo in S. Trinità. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen. Lpz. 1902. — Steinmann Sixtin. Kapelle I u. II, und besonders Burckhardt in seinen werthvollen ‚Beiträgen zur Kunstgesch.' (Basel 1898) S. 214 ff.

[2] Savonarola Prediche, Su Amos cap. xviii.

[3] Vgl. Campori Notizie di Giov. Santi e Raffaello p. 7 sgg. Gazette des Beaux-Arts 1872 II 357.

sicht eine Gestalt, von der wir glauben können, dass ihr gilt: *Tu es Petrus et super hanc petram* ... Eine andere Stimmung spricht aus dem Bilde, das der Papst um 1510 für S. Maria del Popolo hat malen lassen und dessen Original heute bald im Pitti bald in den Uffizien gesucht wird[1]. Giulio ist hier in tiefes, sorgenvolles Nachdenken versunken; wir ahnen, dass hier ein Stück Weltgeschichte aus den stürmischen Tagen von 1510 und 1511 unmittelbar zu uns spricht. Und wir sehen schon den Moment, wo dieser ernste Greis mit der mächtigen Stirne, der kühnen Nase und dem festgeschlossenen Munde, den Vasari furchtgebietend fand, sich erheben wird wie sein Nachbild in S. Pietro in Vincoli, Michelangelo's Moses, um seinen unerbittlichen Willen einer Welt zum Trotz durchzuführen. Nichts vermag besser als diese unmittelbaren Lebensdocumente uns die riesenhafte Grösse dieses Mannes, den nicht recht fassbaren Begriff *,terribiltà'* verständlich zu machen.

Aus der spätern römischen Zeit werden noch eine grössere Anzahl Bildnisse datirt. Bembo spricht in einem Briefe an Bibbiena von solchen Tebaldeo's, Castiglione's, Giuliano's de' Medici[2], möchte aber an eigenhändige Ausführung durch Raffael nur bezüglich des ersten glauben *(,parebbono di mano d'uno de' garzoni di Rafaello')*. Ueber ein Porträt Lorenzo's de' Medici hat uns Gaye[3] genügendes Documentenmaterial zugänglich gemacht; dazu kommen dann noch sonstwie bezeugte Bildnisse von Bibbiena, Inghirami, Johanna von Aragonien, wol fast ganz von Giulio Romano gemalt, Leo X mit den Cardinälen de' Rossi und Giulio de' Medici. Viel weniger glaubhaft erscheint Raffaels Antheil an dem mit grösstem Raffinement in Lichtvertheilung und wirkungsvollster Kopfhaltung behandelten Violinspieler (aus dem Palazzo Sciarra in die Sammlung Rothschild in Paris übergegangen) und an den unter dem Namen ,Fornarina' gehenden Frauenbildnissen. Manche dieser Werke sind ganz verschollen, andere durch mehr oder weniger zuverlässige Copien ersetzt. Den ,Violinspieler' weist die neueste Forschung ziemlich bedingungslos Sebastiano del Piombo zu: dasselbe gilt von der Blenheimer ,Dorothea' im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, der sogen. Fornarina in der Tribuna zu Florenz, der echten Fornarina im Palazzo Barberini, deren dirnenhafter, ihrem Kleidermangel entsprechender Ausdruck und Hässlichkeit wie auch mangelhafte Ausführung trotz der Aufschrift ,Raphael Urbinas' auf dem Armband und trotz der ziemlich guten und frühen Bezeugung Springers Urteil nur zu sehr rechtfertigen: ,Es widerstrebt uns, zu glauben, dass Raffael seine Liebe an ein verblühtes Weib weggeworfen habe, welcher in Ausdruck und Wesen an eine Curtisane erinnert'[4]. Weit über diesen zur Reconstruction des Seelenromans herbeigeholten Frauenbildnissen steht die ,Donna velata' (Pitti), in grossartig majestätischer Haltung, mit dem fesselnden Schimmer des Colorits und dem feierlich-klaren, festen Blick, allein des Künstlers würdig. Bei dem ,Cardinal' in Madrid, mit dem langen Hals, den scharfgeschnittenen hagern Zügen und dem ruhig müden Diplomatenblick an den lebensfrohen Verfasser der ,Calandria' zu denken und gar darin das Original für die ,schadhafte Copie' im Pitti zu sehen, verbietet

---

[1] Vgl. die Litteratur hierüber bei Pastor Gesch. d. Päpste III 859.

[2] Bembo Opere V 43. 48. 49. Zu Giuliano's in verschiedenen Repliken bekanntem Bildniss scheint das Original das 1906 in den Besitz Huldschinsky's in Berlin übergegangene Gemälde zu sein. Vorher befand es sich in der Sammlung der russ. Grossfürstin Maria, an die es 1866 der Florentiner Brini verkaufte. Vgl. jetzt Fischel im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XXVIII (1907) 117 ff.

[3] Gaye II, Nr. 89.

[4] Springer Raffael und Michelang. II 42.

die Chronologie wie ein einfacher gegenseitiger Vergleich. Meisterstücke von geschickter Paralysirung der mit schonungslosestem Naturalismus gegebenen Naturschwächen sind die Bildnisse Inghirami's und Leo's X. Bei ersterem (Palazzo Inghirami in Volterra; Copie im Pitti) hat Raffael ein aufgedunsenes Gesicht mit widerlichen Schielaugen dadurch nicht nur erträglich, sondern selbst packend zu gestalten gewusst, dass er in einfachster Weise einen energischen geistigen Ausdruck hineinlegte. Unbedingt gross aber ist das Bildniss des zwischen den Cardinälen de' Rossi und Giulio de' Medici an einem Tische sitzenden Leo X (Fig. 175), meisterhaft nicht nur durch die Charakteristik, die malerischen Vorzüge und die breite Ausführung. Auch hier war es schwer, dem fleischigen, mit mancherlei Fehlern behafteten Gesichte des Medici ein höheres Interesse zu sichern. Der Künstler hat aber auch hier der in nichts idealisirten Natur einen mächtigen geistigen Ausdruck verliehen, verstärkt noch z. B. durch geschickte Ausnützung der Seitenlichter. Es ist eine dem ganzen Charakter des glänzenden Renaissance-Papstes entsprechende typische Situation festgehalten. Als er kaum fünfzehnjährig zum Cardinal erhoben worden war, hatte ihm sein Vater Lorenzo unter andern heilsamen Rathschlägen auch den gegeben, bei seinen Anschaffungen weniger auffälligen modernen Prunk denn gute Antiken, alte schöne Bücher, seltene Gegenstände zu berücksichtigen: ‚*qualche gentilezza di cose antiche*‘[1]. In dieser Liebhaberei hat ihn Raffael erfasst: er sieht gerade auf von einem Miniaturencodex, wie um über etwas nachzudenken, und sachte spielt noch in den ausdrucksvollen Händen das Augenglas. Wieviel Herrscherwürde liegt in diesem so unangenehmen Gesicht und in diesem Blick, wenn man Beides mit dem Ausdruck der beiden nur als Folie angebrachten Cardinäle vergleicht! Welcher Abstand aber auch, wenn man dieses Bild mit dem Giulio's II vergleicht: der Mäcen und Schöpfer der Einheit Italiens.

Lo Spasimo. Zur selben Zeit, da die italienische Kunst in Schönheit und Freude schwelgte und auch in ihren grössten Meistern den unermesslich reichen Lehrgehalt der alten Tradition nochmals in neuen Formen und mit Einbeziehung neuer geistiger Werthe vorführte, zittert in den Werken deutscher Kunst etwas nach von jener tiefen religiösen Erregung, welche die besten Geister diesseits der Alpen erfasst hatte und die ihr Vorbild und Programm in der Passion des Herrn und in der Apokalypse fand. In Italien spricht mehr das Lehrhafte, selbst in den Werken, die unmittelbar an das Gefühl appelliren; in Deutschland kommen zunächst das Gemüth und die Noth der Zeit zu Wort. Es verdient jedenfalls angemerkt zu werden, wie arm im Vergleich zur deutschen Kunst die italienische ist an Motiven, die dem Leiden des Herrn entnommen sind. Bei Raffael konnte aus seiner ersten Periode ein einziges genannt werden, und es verdankt seine Entstehung nur dem Wunsche einer Mutter, deren Seelenleid zu stillen es bestimmt war. Mitten aus dem römischen Carneval, aus einer Welt, die den Schmerz nicht kennt und deren einziges Lebensmotto ist: ‚*Quanto bell' è giovinezza . . . di doman non c'è certezza*‘, klingt dieser ernste Ton wiederum an, fast wie ein spätes Memento aus Savonarola's Gruft. Er entspricht aber auch diesmal nicht eigenem Herzensbedürfniss, sondern dem Wunsche der Besteller. Vasari erzählt: ‚Raffael malte (ca. 1515) für das Kloster S. Maria dello Spasimo der Brüder vom Kloster Montoliveto zu Palermo ein wunderbares Gemälde: Christus, der das Kreuz trägt‘[2], gewöhnlich Spasimo

[1] Fabroni Leonis X Vita (Pisa 1797) p. 254.

[2] Vasari Vita di Raff. c. 20, bei Grimm p. 167. Vasari-Milanesi IV 357.

di Sicilia genannt; er berichtet auch von den wunderlichen Schicksalen des Bildes, das auf dem Transport einem Schiffbruch zum Opfer fiel, völlig heil in seiner Verpackung ans Land getrieben nach Genua gebracht und hernach seiner Bestimmung zugeführt wurde. Im 17. Jahrhundert wurde es von Philipp IV von Spanien gekauft, wo es sich noch heute, zu Madrid im Prado, befindet. Auch wenn man eine, schon von Dehio[1] vermerkte Anlehnung an deutsche Vorbilder (Schongauer, Dürer) annehmen muss, so ist doch damit weder der Selbständigkeit der Conception noch der Schönheit der Composition und der Ausdruckskraft der geringste Abtrag gethan. Vor allem schön ist der Ausdruck Maria's, der mit demjenigen des Herrn, der soeben unter dem Kreuz zusammengebrochen ist, im wunderbarsten Wechselverhältniss steht.

Welche Veranlassung der Vision Ezechiels zu Grunde liegt (Pitti), die nach 1510 für den Grafen Vincenzo Ercolani von Bologna gemalt wurde, wissen wir nicht. Möglich, dass für die Wahl des Stoffes Michelangelo bestimmend war, dem auch die zwei den Arm Jehovah's stützenden Engel entnommen sind. Die Bemerkung Vasari's (IV 350), dass Gott Vater nach der Art Jupiters dargestellt sei, charakterisirt die neue Auffassung eines uralten feierlichen Motivs zur Genüge. Raffael hat in das schon fast zum Symbol erstarrte Sujet wieder frisches Leben gebracht, indem er in feinsinniger Weise Gott nicht in der statuarischen Ruhe der alten Tradition, sondern durch die Lüfte schwebend zeigt, als Hauptstütze ihm den Adler gibt und den Matthäusengel nicht in tragender, sondern anbetender Haltung darstellt. Neben der Grösse und Feinheit der Composition ermangelt das Bild aber einer guten technischen Ausführung.

Dieser spätern Zeit gehören noch der Hl. Michael im Louvre an, gemalt im Auftrag Leo's X für Franz I als Grossmeister der Michaelsritter, die Hl. Margaretha, fast ganz von Giulio Romano für Margarethe de Valois im Auftrag Bibbiena's gemalt (Louvre, sehr verdorben) und der von Cardinal Colonna bestellte Johannes der Täufer in der Wüste (seit 1581 im Besitz der Medici; jetzt im Pitti). Keines dieser, mehr als Gelegenheitswaare entstandenen Bilder lässt sich aber an geistigem Gehalt und an künstlerischer Schönheit mit den zwei Werken vergleichen, die wir noch zu betrachten haben: der Hl. Caecilia und der Transfiguration. Hier redet die feierlich grosse und tiefe Sprache, die wir schon von der Camera della Segnatura und der Madonna Sistina her kennen. Jene Idealharmonie zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Natur und Uebernatur ist hergestellt, die wir nur in Stunden völliger Weltabkehr zu ahnen vermögen.

Die Hl. Caecilia (Fig. 191)[2] wurde 1513 von Cardinal Lorenzo Pucci für S. Giovanni in Monte in Bologna bestellt (heute in der Pinakothek zu Bologna). Wenigen Gebilden nur hat Vasari derart ergiebiges Lob gespendet wie diesem Tafelbild. ‚Ein Werk, in dem Raffael zeigte, wie hoch unter den zartesten Händen die Anmuth in Verbindung mit der Kunst vermöge. Darauf ist eine hl. Caecilia, die von einem Chor von Engeln im Himmel in Entzücken versetzt, den Tönen lauschend dem Wohlklang völlig hingegeben ist, und auf ihrem Antlitz erblickt man jenes Insichverlorensein, das auf dem Gesichte Derer sichtbar ist, die in Verzückung sind; ausserdem

Hl. Caecilia.

[1] Dehio in d. Zeitschr. f. bild. Kunst XVI (1881) 253 ff.

[2] Vgl. Giov. Franciosi La Cecilia Raffaelesca. Modena 1872. — Laur. Müllner Litteratur- und kunstkritische Studien S. 183 bis 190. — Keppler Aus Kunst und Leben I (1905) 27—45. — Karl Justi in d. Zeitschr. f. christl. Kunst XVII (1904) 129—144.

sind auf der Erde Musikinstrumente verstreut.... Und im hl. Paulus, der den rechten Arm auf ein blosses Schwert gesetzt und das Haupt auf die Hand gestützt hat, erblickt man ebensosehr sein in Betrachtung sich versenkendes Wissen als die zu erhabener Zurückhaltung sich umkehrende wilde Kühnheit. Da ist ferner die hl. Maria Magdalena in höchst liebenswürdiger Stellung. Das Antlitz wendend, scheint sie von innerer Freude erfüllt über ihre Bekehrung. Und so sind auch die Köpfe des hl. Augustinus und des hl. Johannes sehr schön. Und in Wahrheit, wenn andere Gemälde Gemälde sind, sind die Raffaels lebendige Dinge; denn das Fleisch zittert, man sieht den Athemzug, das Blut pulsirt in den Gestalten.... Deshalb wurden ihm zu Ehren viele Verse, lateinische und italienische, gemacht, von denen ich nur folgende anführe:

Pingant sola alii referantque coloribus ora,
Caeciliae os Raphael atque animum explicuit[1].

Zu jeder Zeit hat man die machtvolle Formenfülle dieser plastischen Figurengruppe und die wundervolle, nach Alter und Temperament differenzirte Abstufung des Ausdrucks und die herrliche contrastreiche Gliederung bewundert, und der ‚Cicerone‘ meint: ‚Die wahren Grenzen, innerhalb welcher die Inspiration Mehrerer darzustellen ist, sind in diesem Bilde mit einem Tacte festgehalten, der den späteren Pfingstfestmalern völlig fremd ist.‘ Auch hier ist eine an dramatischem Leben reiche Situation gewählt: die Widerspiegelung einer plötzlichen Empfindung in einer Gruppe von Personen. Der geistige Funke geht aber hier nicht von einer irdischen Gestalt aus wie im ‚Reichen Fischfang‘, er kommt wie in der Sixtinischen Madonna auf den unsichtbaren blitzartigen Wegen der Vision. Wie eine mächtige Harmonie, gedämpft durch weite Ferne, aber in ihrer Süsse und ihrem berückenden Zauber um Nichts beeinträchtigt, rauscht sie auf die vier Gestalten hernieder. Die hl. Caecilia, nicht eine nervös sensible, leicht visionäre Gestalt, sondern eine physisch und selbst in ihrer Kleidung machtvolle Erscheinung, hat diesen Reflex im Jenseits durch ihr Spiel ausgelöst; sie hält plötzlich inne, und träumerische Verzückung spiegelt sich in ihrer Haltung und in ihrem schönen, aufwärts gerichteten Gesicht. Im nächsten Augenblick sinkt auch die Orgel aus ihren Händen zu den andern Instrumenten, die schon am Boden zerbrochen, werthlos und wirr durcheinander liegen. Am gewaltigsten ausser ihr ist der hl. Paulus von dem Gesang, den die sechs Engel in der Höhe anstimmen, erfasst: aber hier ist's die männliche, mehr den Geist fesselnde Art von Versunkensein; bei der Heiligen ist vor allem das Gefühl absorbirt. Die zwei hinteren Gestalten, Johannes und Augustinus (Petronius?), tauschen sich leise über den fremdartigen Vorgang aus. Scheinbar noch weniger davon berührt ist rechts vorn die hl. Magdalena, eine voll entwickelte Gestalt, die eben zu der Gruppe hinschreitet, aus ihren grossen dunkeln Augen aber nach dem Beschauer ausblickt. So einfach und natürlich verständlich das Motiv als solches ist, so hat man doch seit langem eine tiefere Bedeutung darin gesucht.

Franciosi glaubt darin ein Symbol der gesammten vom Christenthum geweihten Kunst zu finden, deren einzelne Voraussetzungen durch die vier Heiligen zum Ausdruck gebracht seien: in Magdalena die Unterscheidung der geistigen Schönheit, in Augustinus die Schärfe und der Adel menschlichen Wissens, in Johannes die liebevolle Freude, in Paulus die Wunder

[1] Vasari Vita di Raff. c. 18, nach Grimm's Uebersetzung S. 155 ff. Vasari-Milanesi IV 349.

des Glaubens[1]. Wir hätten also hier eine grosse und doch so einfache Zusammenfassung der mächtigen Ideen der Divina Commedia; der kühnen Conceptionen in der Camera della Segnatura; *‚ma solo nella sua Cecilia ritrasse*



Fig. 191. Raffael, Die Hl. Caecilia. Pinakothek zu Bologna. (Phot. Anderson.)

tutta la bellezza del Dantesco poema‘. Eine andere Grundidee glaubt Karl Justi constatiren zu können. Es ist die Verherrlichung des *amor sacro e profano*: Caecilia ist die Personification der ekstatischen himmlischen

[1] Franciosi l. c. p. 51 sgg.

Liebe und ihr sind beigegeben Repraesentanten verschiedener Formen dieser Liebe; der Völkerapostel wegen seiner beredten Lobpreisung der caritas, ohne die alles Menschenwerk nur tönend Erz (die Instrumente am Boden) sei; Magdalena als Frau, die viel geliebt hat; Augustinus und Johannes die grossen Wortführer der Liebe unter den Aposteln und Kirchenlehrern. Keppler, den die bei aller Geistreichigkeit doch gekünstelte und unmotivirt fremde Gedanken in die Composition hineintragende Interpretation des Italieners und des Deutschen mit Recht nicht befriedigen konnte, bleibt in seinen verständnissvollen Ausführungen mehr bei dem historischen Charakter der Darstellung und bei der der Bestellung zu Grunde liegenden äussern Veranlassung. Er wendet gegen Franciosi ein, dass der Musik nicht ohne weiteres im Bilde die Kunst substituirt werden dürfe, und gegen Justi, dass zwischen Musik und Liebe ein innerer nothwendiger Zusammenhang nicht bestehe. Nach ihm muss die Idee des Bildes vielmehr dahin bestimmt werden: ‚Die Musik ist eine erhabene, seelenerfreuende Kunst, aber, weil eben menschliche Kunst, auch nur endlich und unvollkommen; der Vorzug und Triumph der religiösen, dem Lobe Gottes obliegenden Musik aber ist, dass sie die Seele himmelwärts hebt und ihr einen Vorgeschmack und Vorgenuss der himmlischen Freude zu vermitteln vermag; die Glorie des Himmels ist die vollkommene Musik und Harmonie, welche alles Sehnen und Ahnen des Menschenherzens stillt und erfüllt, die Unschuld, die Busse, die Liebe, den Glauben, das Wissen krönt, das Denken, Fühlen, Begehren und Streben in Ruhe legt und nur mehr einen Affect bestehen lässt und ewig nährt: der der vollkommenen Freude.‘[1] Diese feinsinnige Analyse hat den Vortheil, dass sie den nächsten Inhalt der Darstellung nicht ohne weiteres überspringt, sowenig wie die geschichtliche äussere Veranlassung, und dass sie auf dieser Basis eine ungezwungene, der Bedeutung aller Figuren entsprechende Auffassung anbahnt. In etwas anderer, im Kern aber auf dasselbe hinauslaufender Weise hat Laur. Müllner den tiefern Sinn der Caeciliendarstellung herauszuschälen versucht. Nach ihm ‚sinkt alle irdische Kunst, selbst die weihevolle der Orgel, in den Staub vor der überirdischen des heiligen Gesanges seliger, von den Harmonien des Paradieses inspirirter Geister; der idealen Sehnsucht der religiös gestimmten, echten Künstlerseele antwortet der Himmel selbst und bringt aus seinen lichten Sphären Erleuchtung, Verklärung, Erneuerung, Bekehrung und Heiligung, den ganzen Reichthum der göttlichen Gnade. Die Kunst ist göttlichen Ursprungs und himmlischer Art, verkündet seine hl. Caecilia, die Musik in ihrer mystischen Gefangennahme des menschlichen Herzens Symbol der göttlichen Gnadenwirkung; die süsse Harmonie der Töne sinnbildet die Wonne göttlicher Liebe entweder im Einklang der unschuldigen Seele mit ihrem Schöpfer oder in der Gnade der Busse durch Rückkehr des Geistes und Herzens zu Gott. Repraesentirt die hl. Caecilia die von himmlischen Mächten inspirirte religiöse Kunst in ihrem jungfräulich-reinen Enthusiasmus, so führen uns Paulus und Magdalena, Johannes und Augustinus in vier grossen Typen göttlicher Gnadenwahl ... ebensoviele Hülfskräfte religiös-künstlerischen Schaffens vor.‘

Man wird auf der von Keppler und Müllner gezogenen Linie den richtigen Kerngedanken der Darstellung suchen dürfen. Wie Passavant nach Meloni[2] zu erzählen weiss, wollte (1513) die später selig gesprochene Elena Duglioli

[1] Keppler a. a. O. S. 40.

[2] Meloni Atti e memorie di Santi Bolognesi III 333. — Passavant Raffael v. Urbino I 254.

dell' Oglio in S. Giovanni in Monte zu Bologna der hl. Caecilia infolge einer himmlischen Vision, in der sie übernatürliche Stimmen hörte, eine Kapelle errichten lassen. Dazu half ihr der Florentiner Antonio Pucci, ihr Freund, und dessen Oheim, der eben zum Cardinal di Quattro Coronati erhobene Lorenzo Pucci stiftete das wol Ende 1516 oder 1517 fertig gewordene Altarbild. Der Cardinal mochte noch einen persönlichen Grund haben, mit der Patronin der Musik in gute Beziehungen zu kommen; denn er war, wie Paris de Grassis bemerkt, ein derart unmöglicher Sänger, dass er mehrmals sich weigerte, das Hochamt zu halten, *‚quia cantavit ita, ut omnes riserint'*, und dass er erst nach einer halbjährigen Einübung am 2. Februar 1519 einen schüchternen Versuch machte [1]. Das Bild verdankt somit sein Motiv einmal der Bestimmung für eine Caecilienkapelle und der besondern, durch übernatürliche Stimmen noch geweckten Andacht der Bologneserin Duglioli, dann aber auch noch dem in besondern Nöthen sich offenbarenden Vertrauen des nächsten Auftraggebers, des Cardinals Pucci. Die Beziehung der Heiligen zur Musik beruht übrigens lediglich auf einer Stelle ihrer in der ‚Legenda aurea' und im Brevier (ad 22 Nov.) erzählten Legende, wonach sie bei ihrer Vermählung während der rauschenden Klänge der Musik Gott um Bewahrung ihrer Reinheit anflehte (*‚cantantibus organis Caecilia decantabat dicens: Fiat cor meum immaculatum'* — Antiph. ad Laudes). Durch Raffaels Verherrlichung hat sich dieses Verhältniss aber derart eingebürgert, dass die Heilige geradezu Patronin der Musik geworden ist [2]. Diese verschiedenen Momente würden hinreichend das eigentliche Sujet rechtfertigen. Aber die vier Begleitheiligen? Crowe sieht darin eine Anspielung auf die Quattro Coronati; diese Beziehung schliesst sich aber von selbst aus wegen der Verschiedenheit jener vier Patrone der römischen Cardinalskirche. Eine andere Motivirung ihrer Anbringung lässt sich aber mit unsern heutigen Mitteln kaum geben, so wahrscheinlich es auch ist, dass irgendwelche äussere, durch die Besteller nahegelegte Anspielungen darin zum Ausdruck kommen [3]. Denn eine innere Beziehung zum Vorgang und zur Hauptfigur lässt sich ohne grosse Künstelei kaum herstellen; wol aber hat Raffael vermocht, die scheinbar einander so fremden Gestalten in ein ideales einheitliches Verhältniss zu einander zu bringen, dadurch dass er sie Alle von einem und demselben Affect beherrscht sein lässt. Dieser Affect ist selbst wieder in negativer und positiver Weise wirksam; er umfasst die plötzliche Erkenntniss der Unzulänglichkeit und Nichtigkeit alles irdischen und menschlichen Könnens und Handelns und zugleich die Offenbarung der unendlichen Fülle und Herrlichkeit himmlischer Gnade und Wonne, die berauschend in die Seelen dieser fünf Wesen einströmt. Man beachte aber wol, dass irdisches Streben und himmlisches Gewähren nicht in einen ausschliesslichen Gegensatz zu einander gebracht sind: wol sind die Werkzeuge menschlicher Kunst achtlos in den Staub gesunken, aber sie haben doch zuvor jene überirdischen Klänge, die jetzt alle

[1] Vgl. die Diarienauszüge zum 11. März 1518; 1. Nov. 1518; 2. Febr. 1519; bei Crowe und Cavalcaselle Raff. II 301.

[2] Ueber frühere Darstellungen der hl. Caecilia vgl. E. Förster in Westermanns Monatsheften 1882, Mai, S. 192—209; und namentlich Barbier de Montault in Revue de l'art chrét. 1887 (Extr.).

[3] Während man geneigt sein kann, in Johannes eine Bezugnahme auf die Kirche S. Giovanni in Monte zu sehen, und den seit Vasari fast durchweg als Augustinus benannten (auf einem Stich Marc-Antons, Abb. bei Justi S. 141, mit Mitra und Buch) Bischof zur Noth in Petronius, den Patron von Bologna, umtaufen könnte, fehlen für Paulus und Maria Magdalena alle äussern und innern Beziehungen.

bannen, ausgelöst. So hat der Künstler jene tief philosophische Wahrheit in packende Form umgesetzt, die wir über das Verhältniss vom menschlichen Handeln zu dessen ewigem Ideal bei Thomas von Aquin ausgesprochen finden: ‚*Pulchritudo enim creaturae nihil est aliud quam similitudo divinae pulchritudinis in rebus participiata*'[1], oder die bei Dante wiederkehrt:

> Ciò che non muore e ciò che può morire,
> Non è se non splendor di quella idea
> Che partorisce amando il nostro Sire[2].

Aber ist es nicht ein Gedanke, zu dem jeder denkende Mensch als zum letzten Resultat aller Lebensphilosophie durchdringen muss? Er steht auch als Schlusspunkt am Ende des dunkeln, leidvollen Schicksalsweges, den der moderne Mensch sich vorgezeichnet hat:

> Alles Vergängliche
> Ist nur ein Gleichniss;
> Das Unzulängliche
> Hier wird's Ereigniss;
> Das Unbeschreibliche
> Hier ist es gethan.

Alles menschliche, in den vier Heiligen verkörperte Streben und Sehnen, alles Wirken in seiner höchsten Vollendung ist nur ein schattenhaftes, unzulängliches Symbol; alles Grübeln nach den letzten Grundgesetzen des Daseins, auch die höchste Speculation, die himmelwärts trägt, und die glühendste, in Busse sich bethätigende Liebe, sie führen nicht zum letzten Quell, an dem die Seele allein sich dauernd laben kann. Wol aber tragen diese Aspirationen, allen voran die Musik, der Veit einmal unter allen Künsten die höchste Fähigkeit zuschrieb, unmittelbar den Gedanken nach der ewigen Heimat in Form eines tiefen unstillbaren Heimwehs zu wecken, die Kraft in sich, ein transcendental erhöhtes Echo im Jenseits auszulösen, das Alles hienieden vielfach übertönt, das die Gewähr dessen ist, was die Seele auf dem Gebiete des Guten, Schönen und Wahren sucht und selbst ein Vorgeschmack der ewigen Wonnen, in denen alle diese Ideale in einer unbeschreiblichen Harmonie sich offenbaren. Das Verhältniss stellt sich hier in jener Wechselwirkung dar, in der Traum und Erfüllung, Natur und Uebernatur ineinander greifen und die die Kirche mit jenen einfachen Worten der Liturgie schildert: ‚*Sacrificium nostrum a te benedictum ascendat ad te, Domine, et descendat super nos misericordia tua.*' Gerade in diesem transcendentalen Zug, der uns in den höchsten Leistungen Raffaels überall begegnet, beruht zum Theil der unvergleichliche Zauber dieses Meisterwerkes.

Nur nebenbei möchten wir die Frage streifen, ob in der Darstellung nicht auch eine Erinnerung an die Vorstellung von der Sphärenharmonie mitklingt. Sie wird einem fast aufgedrängt, wenn man liest, wie auch Dante den Engelsgesang als Echo des Sphärenliedes bezeichnet. Auch er ist gebannt vom Chor der Engel, wie diese fünf Heiligen in Raffaels Tafelbild, ‚thränenlos und sorgenfrei',

> Indes die Engel sangen, deren Sang
> Nur Nachhall ist vom Lied der ew'gen Sphären[3].

Im Frühmittelalter ist der Glauben an den Sphärensang weit verbreitet, wie ein Blick in die Lehrbücher eines Boëthius, eines Isidor von Sevilla, eines Rhabanus Maurus, vor allem eines Honorius Augustodunensis zeigt. Seine lehrhafte Begründung aber hat er in der pythagoreischen Philosophie und ihren späteren

---

[1] Thomas Aquin. Summa theol. 1, q. 15, a. 1—3; q. 34, a. 3, und Contra gentil. II 46.

[2] Div. Comm. Par. XIII 52.

[3] Purg. XXX 92.

Vertretern, besonders in Philo, der sich dahin äussert, dass zwei Wesen den Vater der Dinge lobpreisen und besingen können, der Himmel und der menschliche Geist. ‚Denn der Mensch hat zur Auszeichnung vor allen andern Geschöpfen die Fähigkeit erhalten, Gott zu dienen; der Himmel aber tönt stets Gesänge, durch die Bewegungen seiner leuchtenden Körper melodische Harmonie bewirkend. Vermöchte ein Sterblicher diese Musik zu hören, so würde unaufhaltsame Liebe und schwärmerische Sehnsucht ihn ergreifen.'[1] Die Scholastik hat allerdings Front gemacht gegen diesen Volksglauben, zum Theil mit den von Aristoteles gelieferten Waffen, der Platonismus der Renaissance stellt sich aber wieder günstiger zu ihm[2]. Wir lassen es dahingestellt, ob etwas davon auch in die künstlerischen Vorstellungen Raffaels gedrungen sei; Dante's Worte würden die Brücke bilden können.

Transfiguratio.

Die Transfiguratio[3] (Fig. 192) ist das Tafelbild, das Raffael im Auftrage des Cardinals Giulio de' Medici 1517—1520 für die Kathedralkirche seiner Bischofsstadt Narbonne malte, gleichzeitig mit Sebastiano del Piombo, der mit derselben Bestimmung eine Auferweckung des Lazarus in Auftrag bekam. Aus brieflichen Aeusserungen des Letzteren geht hervor, dass er die beiden Aufträge als gegenseitigen Wettbewerb betrachtete. In der Hauptsache ist Raffaels Werk in der zweiten Hälfte des Jahres 1519 und im Frühjahr 1520 entstanden. Zahlreiche Studienblätter (British Museum in London, Albertina in Wien, Ambrosiana in Mailand, Louvre, Oxford u. a.) zeigen uns die Genesis des Werkes und die darauf verwendete Sorgfalt. Paulucci berichtete im September des ersteren Jahres nach Ferrara, dass er hoffe, das Bild bald sehen zu können, und am 20. März 1520, dass er es bewunderungswürdig gefunden habe[4]. Dass es beim Tode des Meisters noch nicht vollendet war, ist wahrscheinlich, weil die untere Partie zweifellos starke und nicht sehr glückliche Spuren von den Händen Giulio Romano's aufweist. Es kann aber daraus allein noch nicht geschlossen werden, dass Giulio Romano nach Raffaels Tod den Rest des Honorars einzog, da er als Testamentsvollstrecker ohnehin zu solchen Einziehungen berechtigt war. Vielleicht lässt aber auch der Umstand, dass der Schüler erst 1522 den Restbetrag der Summe erhielt und dass das Bild nicht an seinen Bestimmungsort kam, den Schluss zu, dass es noch nicht fertig war. Es blieb zunächst in der Cancelleria und kam 1523 in die Kirche S. Pietro in Montorio, musste natürlich auch mit so vielen andern 1797 nach Paris wandern und befindet sich seit 1815 in der vaticanischen Gemäldesammlung.

Das Bild zerfällt in zwei der Ausdehnung wie dem Gehalte nach sehr ungleiche Hälften. In der obern schwebt auf hohem Berge in einer Lichtwolke von überirdischem Leuchten frei über der Erde der Verklärte, die Arme wie zum Segen oder zum Gebet ausgebreitet. Neben ihm, aber so,

[1] Vgl. Boëthius De musica I 2. — Isid. Hispal. Orig. III 17. — Rhabanus Maurus De univ. XVIII 4. — Honor. Augustodunensis De imag. mundi I 80 (Migne CLXXII 140): ‚Hi septem orbes cum dulcisona harmonia volvuntur, ac suavissimi concentus eorum circuitione efficiuntur. Qui sonus ideo ad nostras aures non pervenit, quia ultra aërem fit et eius magnitudo nostrum angustum auditum excedit.'

[2] Vgl. Marsil. Ficin. Comment. in Timaeum XXXI (Opp. Basil. 1561, II 1457).

[3] Vgl. über die Transfiguration Vasari IV 371. — Pistolesi Della Trasfigurazione di Raffaello Sanzio. Roma, s. a. — K. Morgenstern Ueber Raff. Sanzio's Verklärung. Dorpat 1822. — Karl Justi Die Verklärung Christi. Lpz. 1870. — Veit Valentin Ueber Kunst, Künstler und Kunstwerk (Frankf. a. M. 1889) S. 248—260. — C. Hasse Kunststudien, 3: Die Verklärung Christi von Raffael. Breslau 1889. Fried. Schneider Theologisches zu Raffael (‚Katholik' 1896 I 40—56).

[4] Campori Notizie e documenti p. 25—30.

dass sie auf der gleichen Höhe mit der Hauptfigur eine Pyramide bilden, deren Basis der Berg und die Apostel darstellen, schweben die nach dem Evangelium Miterschienenen, links Moses, mit den Gesetzestafeln an der Brust, und rechts Elias mit der Testamentrolle. Die drei Apostel, die den Herrn auf den Berg begleitet, liegen mit allen Anzeichen der Blendung und der Furcht auf der Erde; links Petrus mit dem Gesicht zur Erde gekehrt, halb hinter seinem Nachbar, dem hl. Jacobus versteckt, der, auf der Erde ausgestreckt, eben mit halbangezogenem rechten Bein eine Drehung des Körpers macht und mit der rechten Hand die Augen vor dem unerträglichen Lichte schützt. Eine ähnliche Handbewegung macht auch rechts der hl. Johannes, der, eben im Begriff, aufzustehen, seine Linke noch suchend oder vor unfasslichem Staunen ausgestreckt hält. Ganz links, vor einem Gebüsch, tauchen zwei mit Diakonalparamenten bekleidete Personen auf. In der Scene, die hier dargestellt, ist Alles im höchsten Masse gross. Ein Lichtspiel um die Mittelfigur, wie es erst wieder bei Correggio begegnet; die Hoheit, Milde und Schönheit dieses über die Gesetze der Körperlichkeit und Endlichkeit entrückten Christus, ohne die niederschmetternde Furchtbarkeit, die Michelangelo beigefügt hätte, constituiren zusammen den Christustyp, der die neuere Kunst mit derselben Nachhaltigkeit beherrscht wie Raffaels Madonna. Im Ausdruck und im Aufbau ist hier oben ein Moment von unvergleichlicher Feierlichkeit und Ueberweltlichkeit festgehalten. Von der göttlichen Kraft, welche den Heiland der Erde entrückt und in sonnengoldener Aureole erstrahlen lässt, werden die zwei Zeugen des Alten Bundes wie magnetisch angezogen und die noch dem Leben angehörigen drei Apostel wie vom Blitze verstört. Will man die künstlerische Leistung, die hier vorliegt, ermessen, so halte man daneben Bellini's Behandlung des gleichen Sujets[1]. Wie fehlt hier die Majestät der Göttlichkeit, die in Allem so harmonisch massvolle Kraft des Ausdrucks, und wie vor allem der wundervolle Aufbau der Composition! Hinsichtlich der letzteren hat Strzygowski die zwei Theile des Werkes als werthvolle Zeugen zweier ganz verschiedener künstlerischen Entwicklungsphasen des Meisters betrachtet, den obern als herrlich entwickelte Probe der architektonischen Linearcomposition der Frühzeit, den untern als charakteristisches Beispiel des Spätstils, bei dem der Rücksicht auf die plastische Durchbildung der Einzelgestalt und auf die Wirkung auf den Beschauer die Compositionsgesetze geopfert werden[2]. Bei Bellini steht der Verklärte auf der Erde, in gleicher Höhe mit den zwei Zeugen und den kauernden Aposteln; die Tradition kannte aber auch schon das Schweben. Man hat im Hinblick auf eine Anzahl Skizzen in Lille und Oxford die Vermuthung ausgesprochen, dass Raffael ursprünglich eine Auferstehung geplant hatte, bei der der Heiland genau dieselbe Haltung eingenommen hätte wie hernach in der Verklärung. Nun ist es richtig, dass die Auferstehungsbilder dieser Zeit, wie bei Pinturicchio, Fra Angelico, Dürer u. A., den Herrn in einer Glorie über dem Grabe schwebend zeigen; ein Auferstehungsbild zeigt sogar ganz genau dieselbe Haltung und eine ähnliche Lichtbehandlung wie auf Raffaels Verklärungsdarstellung: Grünewalds Isenheimer Altartafel. Wenn der Urbinate von diesem anfänglichen Motiv abging, so geschah es gewiss nicht aus Rivalitätssucht gegen Sebastiano del Piombo, einen möglichst dramatisch gestaltbaren Gegenstand zu bekommen; sondern wir werden, wenn wir nicht recht

[1] Ueber die früheren Darstellungen vgl. oben II 1, 295 ff.

[2] Strzygowski Das Werden des Barock bei Raffael u. Correggio (Strassb. 1898) S. 18 ff. 75 ff.



Fig. 192. Raffael, Verklärung Christi. Vatican zu Rom. (Phot. Anderson.)

kleinliche Mittel und eine doch nur beschränkte Leistungsfähigkeit diesem die schwierigsten Probleme spielend leicht meisternden Künstler zutrauen wollen, sachliche Motive annehmen müssen. Einen Fingerzeig kann uns die untere Partie geben.

Hier ist im Gegensatz zur Alles bezwingenden Göttlichkeit, die sich oben manifestirt, Alles in höchster Aufregung, in einem Entsetzen, das sich in stieren Blicken, in Schreien, im Abwenden, in durcheinander gehenden Händegesten äussert; eine Nachtseite der menschlichen Natur bildet hier den Mittelpunkt: ein Mondsüchtiger oder vom Teufel Besessener wird inmitten einer grossen Schaar Begleiter von seinen Eltern vor die Jünger gebracht, damit er geheilt werde. Die so heroisch dargestellte Frau, ein echter Raffael'scher Frauentypus, die fast in der Mitte des Vordergrundes kniet, spricht diesen Wunsch deutlich aus durch die Handbewegung nach dem in convulsivischen Krämpfen sich windenden Knaben und durch ihren fordernden Blick nach den Aposteln. Aber auch hier ist nur Aufregung und Rathlosigkeit, eine im höchsten Grade sich äussernde Theilnahme, wie bei dem jugendlichen Jünger in der Mitte, eine Bestürzung, das Eingeständniss eigener Unzulänglichkeit, das sich bei der am Boden sitzenden Gestalt ganz links vorn in ihrer Handbewegung ausspricht, nachdem umsonst der grosse Foliant consultirt wurde, ganz besonders aber bei den zwei Jüngern, die zu gleicher Zeit nach dem Berge deuten, wo Der ist, der allein helfen kann. In dieser Handbewegung ist ein Mittel zu sehen, die Scene einheitlich und organisch zusammenzuschliessen. Ist es aber das einzige?

Die Verklärung ist bei allen drei Synoptikern (Matth. 17, 1 ff.; Marc. 9, 1 ff.; Luc. 9, 1 ff.) gleichmässig vor der Heilung des Dämonischen erzählt, und aus allen drei Berichten geht hervor, dass die beiden Vorgänge gleichzeitig sich abspielten. Wenn die frühere Kunst daraus den Anlass genommen hätte, beide auch nebeneinander in einer Scene darzustellen, so hätte man kaum nach einem tiefern Motiv gesucht. Auch die Monumentalkunst in dieser Zeit noch (Stanzen, Decke der Sixtinischen Kapelle) kennt diese mehr erzählende Art der Iuxtaposition. Indes bei einer derartig durchdacht aufgebauten Composition können wir schwer annehmen, dass äusseren Gründen zulieb die innere Logik geopfert worden wäre; dasselbe gilt aber auch vom rein künstlerischen Gesichtspunkt der Contrastwirkung, nach dem die zwei allerdings die schroffsten Gegensätze bildenden Vorgänge nebeneinander gestellt worden wären. Denn auch daraus ergäbe sich noch keine innere Beziehung, die eine derartige Verknüpfung ganz heterogener Facta zuliesse. Während nun in der modernen Kunstforschung die Einen abgemildert wenigstens Fr. Schlegels Tadel[1] gegen das Unkünstlerische einer solchen mechanischen Anordnung wiederholen, die Andern wenigstens eine äusserlich und künstlerisch motivirte Einheit annahmen, wie Goethe[2], sind nur einige Wenige auch dem Versuch nahegetreten, eine innere Beziehung herzustellen. So meint der am tiefsten noch in das Thema eingedrungene Veit Valentin[3]: ‚Die entsetzten Verwandten und die erstaunten Apostel, die ruhig aufschauenden Diakonen und die geblendeten Apostel, die anbetenden Boten des Himmels und der zurückschauernde Teufel im Knaben — alle diese scharfen Gegensätze finden ihren Grund, ihre Veranlassung und ihre Lösung in der einen, alles beherrschenden Thatsache der Verklärung, deren Erscheinen die ganze Bewegung ursächlich veranlasst.‘ Denn der Verklärung entspricht als Correlat die ‚Erkennung der Göttlichkeit Christi‘, ‚vielfach abgestuft, vom Dämon, der widerwillig das Bekenntniss ablegen muss und den Gesundheit Suchenden, die durch die Noth zum Glauben

[1] WW. VI (Wien 1826) 54 ff.

[2] WW. I. 32 (Weimar 1906) S. 172. Für ihn ‚bleibt es immer wundersam, dass man jemals an der grossen Einheit einer solchen Conception hat mäkeln dürfen‘.

[3] Veit Valentin a. a. O. S. 256 ff.

gebracht werden', bis zu den Aposteln oben, ,die den Verklärten direct sehen und sich abwenden müssen, und den himmlischen Gestalten, die den Gottessohn begrüssen und ihm huldigen'. Ist in dieser Darlegung unseres Erachtens die schroffe Gegensätzlichkeit zu wenig betont, so hat Hasse in seiner Studie zu sehr allgemein moralisirende Gedanken hineingetragen. Für ihn ist die beherrschende Idee des Bildes: nur im Glauben an den einigen Gott ist das Heil. Vom Glanze dieses Gottesgedankens ist die obere Gruppe zusammengehalten, ihn ahnt und ersehnt die Gruppe unten in ihren beiden Hälften, als einziges Heilmittel gegen das Leiden. Schon Friedr. Schlegel hat den Kerngedanken dieser Interpretationen aufgedeckt, wenn er im Bilde Glauben und Unglauben sehr schön und kräftig entgegengestellt sieht [1]. Diesen vagen Deutungen hat Schneider ein für allemal durch feste, aus der Sache selbst und aus dem Zeitempfinden geschöpfte Hinweise ein Ende bereitet. Er hat aber auch in seiner Studie wieder einmal unsern zahlreichen Kunstforschern zu Gemüthe geführt, dass zur Erfassung der christlichen Kunstwerke der Vergangenheit doch noch etwas mehr als blosse Phantasie gehört und dass auch die religiöse Kunst auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung noch tief in den kirchlichen Traditionen und vor allem im Geist und in den Formen der Liturgie wurzelt, die zu ergänzen, zu illustriren sie ja noch immer bestimmt war.

Schneider hat zum ersten Male das Transfigurationsbild mit der Kreuzzugsbewegung gegen die Türken in Verbindung gebracht. Wie er feststellte, ordnete Calixt III die Feier des Verklärungsfestes am 6. August zur Erinnerung an die glorreichen Siege über die Türken bei Belgrad (1456) für die ganze Kirche an (1457). Da nun am gleichen Tage in der Liturgie ausser andern Heiligen die Martyrerdiakone Felicissimus und Agapitus commemorirt werden, so hat Raffael sie in streng kirchlich-liturgischem Sinne der Verklärungsscene beigefügt; damit sind diese zwei Gestalten, deren Anwesenheit im Bilde man bald als ,Unverschämtheit' (Grimm) bald als ,unbegreifliche Concession gegen unwürdige Zumuthung' empfand, und die man in neuerer Zeit bald als die Patrone der Bestimmungskirche, bald als Patrone des Vaters und Onkels (Julius und Laurentius) des Cardinals betrachtete, in natürlichster Weise erklärt. Schneiders Hinweis auf die Zeitgeschichte hat aber noch den weiteren Vortheil, dass er uns die Wahl gerade dieses Sujets sehr verständlich macht und ebenso auch die innere Beziehung der zwei Theile desselben. Die Erinnerung an das der kirchlichen Siegesfeier zugrunde liegende Geheimniss war in Rom 1517 um so angebrachter, als damals die Kreuzzugs- und Türkenfrage wieder im Vordergrund des Interesses stand [2]; dem Cardinal Medici musste sie sich aber um so mehr nahelegen, als sein Bischofssitz Narbonne ganz besonders feindlichen Einfällen von Africa her ausgesetzt war.

Wie aber konnte die Verklärungsscene in ein engeres Verhältniss zu der die ganze Welt in Athem haltenden Frage gesetzt werden? Genügte allein schon die äussere Thatsache, dass die Erinnerung an den Türkensieg auf den 6. August verlegt wurde? oder was bestimmte den Papst Calixt zu dieser Ansetzung? Nach der Auffassung der Liturgie ist die Verklärung ,eine überwältigende Offenbarung der göttlichen Natur und des gnadenreichen Werkes der Erlösung'. Die Wiederherstellung des durch den Abfall von Gott gestörten Verhältnisses des Menschen zu seinem Schöpfer und Endziel ist somit in der Transfiguration jenes Moment, welches die folgenreiche Beziehung dieses

[1] WW. VI (Wien 1826) 51. [2] Vgl. PASTOR Gesch. d. Päpste IV 1, 528.

Geheimnisses zu dem Menschengeschlechte enthält: die Befreiung der gefallenen Menschennatur von allen Fesseln, in welche die Sünde mit ihren Folgen sie geschlagen hat, und die Annahme zur Kindschaft Gottes und zum Erbe einer seligen Herrlichkeit [1]. Die Folge der Sünde auch in der unschuldigen Menschennatur, die directe Einwirkung des bösen Feindes auch schon auf das sündlose Kind, demgegenüber der Mensch einfach hülflos ist, lässt sich kaum ergreifender vergegenwärtigen als durch den vom Teufel besessenen Knaben, der sich unter dem furchtbaren Joch des Bösen krümmt. Die Verklärung ist das Unterpfand der künftigen Erlösung der gesammten Menschheit und der Annahme zur Gotteskindschaft, ebenso wie die Heilung des Besessenen ein Symbol jener geistigen Befreiung ist. ‚Die Unterjochung einer persönlich schuldlosen Creatur durch den Feind Gottes und des Menschengeschlechtes ist aber zugleich auch ein Geheimniss des furchtbaren Joches, in das die Christenheit durch den Erbfeind des christlichen Namens geschlagen war.‘ [2]

Christustyp bei Raffael.

Wir haben von Raffael vier Darstellungen, in denen er sein Christusideal festgelegt hat: die Schlüsselübergabe auf dem Teppichcarton, die Disputa, die Sixtinische Madonna und die Verklärung. Ueberall ist's die Schönheit in Menschengestalt, überall ist's die unendliche Güte und Liebe, die aus diesen grossen, fragenden Augen leuchtet; und überall die Alles durchdringende Allwissenheit, die die fernste Zukunft wie das Schicksal der Menschen schon im ernsten Antlitz widerspiegelt. In der Betonung dieser rein geistigen und zum Theil supranaturalen Werthe steht Raffael neben Lionardo und über Michelangelo, der nur das Heroische und Titanenhafte kennt, aber nicht das, was den Menschen wieder anzieht mit magischer Kraft als dessen einziges Lebensziel. Darin unterscheidet er sich auch von der spätern italienischen und deutschen Kunst, in der man die Göttlichkeit weniger durch die intellectuelle denn durch die Gefühlsseite menschlichen Seelenlebens wiederzugeben suchte, den Herrn im Leiden zeigte. Und gerade den trifft man äusserst selten bei Raffael; in jedem Fall ist dieser Typus nicht selbständig empfunden und durchgefühlt. Wo die Schicksale des Erlösers sich im Christusideal verrathen, da geschieht es in jener virtuosen Discretion wie in der Sixtinischen Madonna, die machtvoller und unwiderstehlicher ins Herz des Menschen greift als die rührendste Darstellung des leidenden Herrn. Denn dort empfinden wir unmittelbar das Göttliche, das aus der Vorahnung des Leidens emporstrahlt und das aus den weit geöffneten Augen unsere Beziehung zu jenem Leiden ahnen lässt, mit unbeschreiblicher Eindringlichkeit das Bewusstsein der Schuld in uns weckt. Die deutsche Kunst hat mehr die menschliche Seite betont. Am transcendentalsten aber ist der Christustyp von Raffael in der Verklärung erfasst. Mit diesem völligen Durchleuchtetsein, mit diesem zu immer weiteren, überirdischen Verhältnissen Sichausdehnen und dementsprechender Verflüchtigung der Körperlichkeit schwebt nicht mehr der Fleisch gewordene Logos, sondern Gott selbst vor uns. Er spricht ein Wort des Friedens und der Erlösung, mitten hinein in eine Welt von hässlichem Trug und schlimmer Unrast. ‚Das Wunderbare der Transfiguration‘, meinte Grimm, ‚beruht gerade darin, dass in der übermenschlichen Grösse Christi nichts Befremdendes liegt.‘ [3] In diesem überirdisch göttlichen Ausdruck des Herrn offenbart sich aber mit sieghafter Kraft die, nicht Furcht, sondern seliges Hoffen und Freuen in uns weckende Wahrheit, dass diese unbeschreiblich

[1] Schneider a. a. O. S. 51.
[2] Ebd. S. 55.
[3] Grimm Leben Raffaels (Berlin 1886) S. 475.

schöne, unsagbar hoheitsvolle, schon fast in den Lichtfluthen sich auflösende Gottesgestalt unsere Wonne für die Ewigkeit sein wird. Petrus sprach das so schlicht aus: Herr, hier ist gut sein!

Raffaels Tod.

Die Transfiguration wurde zu Häupten der Bahre aufgestellt, die am 6. April 1520 Raffaels sterbliche Hülle aufnahm. Es war wol die grossartigste und schönste Trophäe, mit der je ein Sterblicher seinen Einzug in die andere Welt gehalten hat: so wie die Dinge sich gestalteten, sieht sich dieses Werk wie die Vision eines Sterbenden an, der der nahende Tod seinen weihevollen Stempel aufdrückte. Raffael hatte noch am 24. März ein Grundstück für einen eigenen Hausbau erworben[1]; am 28. stellte sich ein heftiges Fieber ein, dem er am 6. April, am Charfreitag, seinem Geburtstag, unter grösster Antheilnahme Leo's, erlag. Die einstimmig lobenden Nachrufe[2], denen selbst der gehässige Rivale Sebastiano del Piombo beistimmt, der Glaube der Römer an Wunder und böse Naturzeichen, wie der Einsturz eines Theiles der Loggien im Vatican, die sich beim Tode eingestellt, zeigen wol am unmittelbarsten, wie Rom und Italien das Hinscheiden dieses Mannes empfanden. Die Künstlerklatschsucht hat sich allerdings auch bei diesem tragischen Falle eingefunden; sie hat Vasari jene durch die spätere Zeit ins Abenteuerliche vergrösserte Mähre zugetragen, wonach Raffael den Folgen seiner Ausschweifungen erlegen sei[3]; und die Sensationslust der folgenden Jahrhunderte hat bald concrete Angaben zu machen gewusst mit dem erst dem 18. Jahrhundert angehörigen Namen der Fornarina[4]. Die Frage würde sicherlich eine eingehende wissenschaftliche Untersuchung lohnen. Was wir heute über die sittliche Führung

---

[1] Vgl. MÜNTZ Historiens et critiques de Raphaël p. 135 ss.; Raphaël p. 671.

[2] Es sind vor allem zu nennen der Bericht Paulucci's an den Herzog von Ferrara bei CAMPORI Notizie e documenti p. 30, eines Pandolfo Pico della Mirandola, ebd. p. 13 sqq. Vgl. CROWE und CAVALCASELLE II 402 ff. — GRIMM Raffael (1896) S. 226 ff.

[3] Die Stellen, die hier in Betracht kommen, sind: IV 354: ‚Fece poi Marco Antonio per Raffaello un numero di stampe, le quali Raff. donò poi al Baviera suo garzone, ch'aveva cura d'una sua donna, *la quale Raffaello amò sino alla morte*, e di quella fece un ritratto bellissimo, che pareva viva viva; il quale è oggi in Fiorenza appresso il gentilissimo Matteo Botti mercante fiorentino' — gemeint ist hier wol die Donna velata im Pitti-Museum, nicht die heute fast allgemein Raffael abgesprochene Dame in der Tribuna (Nr. 1129). IV 365: ‚Ritrasse Beatrice Ferrarese ed altre donne; e particularmente quella sua.' IV 381: ‚Raffaello attendendo in tanto a' suoi amori così di nascosto, continuò fuor di modo i piaceri amorosi; onde avvenne ch'una volta fra l'altre disordinò più del solito: perchè tornato a casa con una grandissima febbre, fu creduto da' medici che fosse riscaldato. Onde non confessando egli il disordine che aveva fatto, per poca prudenza, loro gli cavarono sangue.... Perche fece testamento; e prima, come cristiano, mandò l'amata sua fuor di casa, e le lasciò modo di vivere onestamente.' Kurz vorher auch die Legende vom Cardinalshut, der dem Künstler zugedacht gewesen sein soll. Die Geliebte, von der hier die Rede ist, hiess einer handschriftlichen Bemerkung des spätern 16. Jahrhunderts zufolge Margherita, und erst um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert taucht dann die Legende von der schönen Bäckerstochter (fornarina) auf. — Vgl. A. v. REUMONT Nota sul ritratto della Fornarina (Arch. della Società Romana di stor. patria III 223 sgg.). — PASSAVANT Raff. v. Urbino I 227 ff. — GRUYER Le portrait de la Fornarina par Raphaël. Par. 1877. — LERMOLIEFF (Morelli) Kunstkrit. Studien über ital. Malerei. Die Galerien Borghese und Doria-Pamfili in Rom (Lpz. 1890) S. 48 ff. 64 ff. — COLBACCHINI Osservazioni critiche sopra un disegno originale di Raff. Venezia 1874. Ders. Nuove osservazioni ... intorno al disegno rappresentante la donna amata da Raffaello. Heidelb. 1874. — MINGHETTI Raffaello (Bologna 1885) p. 149 sgg.

[4] Während BOTTARI u. A. den Namen noch nicht kennen, glaubt PASSAVANT ihn zuerst bei T. PUCCINI (Real Galleria di Firenze I 6) nachweisen zu können.

des Künstlers bestimmt wissen, sind neben den glühenden Liebessonetten auf Studienblättern zur Disputa (Oxford und Montpellier)[1] wenige ganz vage Andeutungen, die höchstens die Vermuthung gestatten, dass auch Raffael nicht ungestraft in der leichten Atmosphäre Roms[2] sich bewegte, vergöttert von Hoch und Niedrig, ein leidenschaftlicher Verehrer der Schönheit in jeglicher Form. Sicher ist auch, dass 1514 ernstlich die Rede ist von einer Verheiratung, nachdem verschiedene darauf hinzielende Projecte schon vorausgegangen. In einem Briefe an seinen Onkel Ciarla spricht er mit einer Ruhe und Sachlichkeit von dieser Frage, die alles andere denn eine Don-Juan-Natur verrathen[3]. Die materielle Seite, Geld und Häuslichkeit, stehen bei ihm im Vordergrund. Wir wissen auch, dass die ihm ernstlich erkorene Braut eine Nichte des Cardinals Bibbiena war. Anderseits ist nicht zu vergessen, dass die Lebensarbeit des grossen Meisters viel zu erdrückend und viel zu ernst war, als dass sie neben einem durchaus corrumpirten Wandel hätte geleistet werden können. Arbeiten wie die in Bibbiena's Badezimmer oder in der Farnesina wol noch. Aber das immense Pensum seiner religiösen Kunst athmet einen Geist, der sich weit über der Atmosphäre von sinnlichen Genussnaturen hält; und seine religiöse Kunst ist von einer solch hohen Weihe beseelt und von einer solch innigen Zartheit des Empfindens, dass man schlechterdings auch in beschränkter Form jene Legende von einer sittenlosen Führung nicht annehmen kann. Die Lascivität im Leben setzt immer eine solche in der Psyche voraus und nährt und mehrt sie auch wieder. Mit einem entweihten Geist wird man wol religiös annehmbare und selbst natürlich innige Werke schaffen; aber derart die sublimsten Inspirationen wiederzugeben wie in der Disputa, derart den ganzen Zauber der Göttlichkeit und des Jenseits widerspiegeln zu lassen wie in der Madonna Sistina und in der Transfiguratio, und derart Keuschheit und sinnliche Holdseligkeit in eine wunderbare Gleichung zu bringen wie in der Madonna del Granduca, dazu bedarf es eines tief gläubigen und sittlich reinen Herzens. Auch mit der grössten Anpassungs- und Einlebungsfähigkeit wird der Geist zur Lösung solcher Aufgaben der beiden Erfordernisse nicht entrathen können.

In einem gewaltigen Leichenconduct wurde Raffael an der von ihm selbst gewählten und mit einem Legat bedachten Grabstätte im Pantheon zur Ruhe bestattet. Bembo's Grabtafel kündet dort seinen Ruhm. Eine von Maratta 1674 angebrachte Büste Naldini's, deren Original seit langem im Conservatorenpalast aufbewahrt wird, hält die äussern Züge des Meisters fest. Nicht sehr getreu, wie ein Vergleich mit den zwei Selbstporträten in den Uffizien (ca. 1506) und in der rechten Ecke der ‚Schule von Athen' zeigt; die wahren Umrisse des letztern Bildnisses sind aus den Verwüstungen der Zeit und der Uebermalung heraus auf photographischem Wege erst in unserer Zeit festgestellt worden[4]. Danach kommt auch dem in die zweite Auflage der Vasari'schen Biographie aufgenommenen Stich immerhin noch ein hoher Grad von Treue zu[5].

Künstlerische Individualität.

Es liegt in der Wahl des Pantheon zur Grabstätte ein schönes Symbol für die Richtung, die Raffael seinem Lebenswerk gegeben: harmonische Verbindung der höchsten Leistungen des natürlichen Menschen und der Antike

[1] Grimm Leben Raff.s S. 499 ff.

[2] ‚Sentina di tutti i mali' hat der gewiss nicht allzu prüde Lorenzo de' Medici das Rom jener Tage in dem schönen Mahnschreiben an seinen eben zum Cardinal erhobenen Sohn (später Leo X) charakterisirt. Fabroni Vita Leonis X p. 253.

[3] Vgl. Müntz Raph. p. 439 ss.

[4] Vgl. Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. VII 41.

[5] Vgl. Passavant l. c. I 366 ff.

mit den ewigen Ideen der Offenbarung, Hinführung aller Bestrebungen der menschlichen Natur auf das eine grosse Ziel der Gottvereinigung. Im Grunde war's das traditionelle Programm des Mittelalters, nur dass jetzt, in den vollen Tagen der Renaissance und des Humanismus, diese Zielrichtung der profanen Zweige menschlichen Forschens und Handelns nicht bis zur Verkümmerung und Unselbständigkeit getrieben wurde; vielmehr war diese natürliche Seite in einer derart reichen und lockenden Entfaltung geschildert, dass nur eine aussergewöhnliche Kraft der Vergeistigung im stande war, das Gleichgewicht herzustellen und den reinen und ausgesprochenen Naturalismus zu dämpfen. Gerade in dieser transcendental-spiritualistischen Grundrichtung aller grossen Schöpfungen des Meisters spricht sich deren Seele aus, das, was den Bildern den nicht in Worte zu fassenden Zauber, ihren überirdischen Ausdruck verleiht. In ihr offenbart sich aber auch der durch und durch religiöse Charakter seiner Werke, die aller traditionellen Nothbehelfe christlichen Gedankenausdrucks entrathen können, und doch mit unwiderstehlicher Zauberkraft den Menschen die überirdischen Ideen schauen und die ewigen Pflichten verstehen lassen. In der grandios zusammenfassenden Sprache der besten Zeit des Mittelalters, aber mit Formen, die ganz anders eindringlich als die mittelalterlichen geistigen Ausdruck zu umfassen vermochten, zeigt er, dass des Menschen Heimat über den Sternen liegt, dass Alles, auch die höchsten Leistungen hienieden nur leichter Schatten, nur ein unbeholfenes Stammeln der wunderbaren Harmonien sind, die im Jenseits die menschliche Natur in ihrer ewigen Vollendung ihrem Schöpfer anstimmt. Die grosse, inhalts- und schicksalsreiche Heilsgeschichte entrollt sich in Raffaels Lebenswerk vor unsern Augen; an keinem Punkte derselben sehen wir einen Abfall von dem einen grossen Ziel, in das diese Entwickelung auszumünden hat. Sowenig er bewusst und absichtlich je in diesem Lebensprogramm der Menschheit den Blick nur erdwärts richtete, so wenig hat diese glückliche Sonnennatur je an die brutalen Mittel sich gehalten, durch die Einfügung der Schmerz- und Verzweiflungsnote in seinen Schöpfungen deren Pathos zu verstärken. Leid und Elend und die Nachtseiten des Lebens haben nur eine discrete Berücksichtigung durch ihn gefunden, und nur insoweit die Macht der göttlichen Gnade sie überstrahlt und auflöst.

Inwieweit der Meister bewusst dies grosse Culturprogramm der Renaissance zum Programm seines eigenen Lebenswerkes gemacht hat, die Frage, die auch bei Michelangelo und Lionardo zu stellen ist, dünkt uns völlig belanglos. Ob es ihm von den Gelehrten aus seiner oder der Auftraggeber Umgebung vermittelt worden ist, ob er es instinctiv aus der Zeitauffassung heraus erfasst hat, genug, dass er es in seinen grossen Schöpfungen, vorab in der Camera della Segnatura, in unvergleichlicher Weise zum Ausdruck brachte. Diese Fragen berühren aufs engste die andere nach dem Bildungsstand Raffaels. Aber auch da sind wir völlig von der Geschichte im Stiche gelassen. Wir wissen nichts über den Umfang und die Richtung seiner geistigen Cultur. Seine liebedürstenden Sonette und die Briefe gestatten ebensowenig einen Schluss wie der freundschaftliche Verkehr mit der Elite des geistigen Lebens jener Tage. Dass er Dante kannte, zeigen verschiedene seiner Werke; auch in die Antike hat er sich, wie noch in anderem Zusammenhang nachzuweisen sein wird, sehr nachhaltig vertieft. Und dass ihm eine selbständige Durchdringung auch sublimer theologischer Fragen nicht abging, lässt sich leicht an seinen grossen Meisterwerken absehen; mechanisch nur

übernommene Ideen, besonders wenn sie derart complicirt sind, wie in der Camera della Segnatura, lassen sich so plastisch und sieghaft nicht darstellen. Richtig ist allerdings, dass die Fragen des kirchlichen Lebens und der Politik den Künstler kaum so mächtig erfasst haben wie Michelangelo; wenigstens finden wir keine Reflexe davon in den Briefen.

Als Raffael starb, besass er noch die ganze jugendliche Frische der Perception, die schon seine Erstlingsarbeiten auszeichnet, mit der er alle Eindrücke dürstend aufnimmt und in künstlerische Werke umsetzt; noch besass er die Spannkraft einer reifen Jugend; noch die Unerschöpflichkeit der Phantasie und die geistige Anpassungsfähigkeit. Eine scharf ausgeprägte Individualität, die ihre eigene Welt sich schafft, der Welt und Umgebung zum Trotz, und die tiefe, vielleicht selbst schmerzliche Furchen durch die Zeit zieht, war Raffael nicht. Aber auch in einer rein materiellen, photographischen Wiedergabe der Natur erschöpfte er sich nicht. Giov. Batt. Pagi hat ein in seinem Munde oft wiederkehrendes Wort überliefert, wonach der Maler nicht nur die Dinge darstellen soll, wie die Natur sie gibt, sondern wie die Natur sie machen sollte [1]. Er schwebte in seinem sonnenklaren Optimismus über der harten Wirklichkeit und entnahm aus ihr nur die schönen und seinem Ideal entsprechenden Elemente, wie er überall aus der Kunstentwickelung jene Motive sich einprägte, die seinem künstlerischen Wesen entsprachen und die er durch eigene künstlerische Conception zu Formen umschuf, die in ihrem Ursprung nicht selbständig, in ihrer Fassung und Verwerthung aber nur raffaelisch sind. Der ernsten, hohen Auffassung von Kunst entsprach seine rastlose Vertiefung in die Natur wie die unermüdliche, in keiner Phase sprunghafte oder inconsequente Weiterbildung seiner künstlerischen Individualität. In Vasari's Schilderung haben wir freilich nur den Künstler vor uns, der mühelos leicht aus dem unerschöpflichen Born seines Genius heraus schafft. Und doch können wir an zahllosen Studienblättern noch einigermassen den mühevollen Entwicklungsprocess verfolgen, den grosse Schöpfungen auch in diesem grossen Geiste durchmachen mussten. Die höchste persönliche Eigenschaft Raffaels erblickt der ,Cicerone' in der grossen Ehrlichkeit und im starken Willen, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, das er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah.

Raffael und Michelangelo.

Die Frage nach dem Verhältniss Raffaels zu dem andern Heros der Hochrenaissance wird gewöhnlich als eine Frage nach dem Principat des Einen oder des Andern gestellt, wie es schon zu Lebzeiten der Beiden der Fall war. Von Bedeutung, vor allem kunstgeschichtlich, ist aber auch die andere Frage, wie sie sich gesellschaftlich zueinander stellten und wieweit der Eine dem Andern etwas zu geben wusste. So nahe nebeneinander die zwei Meister lange Zeit zu arbeiten hatten und so eng verwandte Aufgaben ihnen gestellt waren, so unnahbar stellte sich Michelangelo dem jüngern Collegen gegenüber. Als Günstling Bramante's hatte Dieser an der zum Theil pathologischen Antipathie des grossen Florentiners mitzutragen; Sebastiano del Piombo, der selber in ausgesprochenem Wettstreit mit dem Urbinaten schuf und oft genug seine galligen Kritiken über dessen Werke auch Michelangelo zutrug, schürte noch diese Spannung, deren Nachwirkung wir selbst bei Vasari feststellen können.

Wie weit sich Raffael von der Ausdruckskraft und der gewaltigen Formensprache seines grossen Rivalen beeinflussen liess, konnte im Verlauf der bis-

[1] Bottari Lettere pittoriche VI 70.

herigen Betrachtungen des öftern gezeigt werden, nicht minder aber auch, dass keiner solcher Anklänge ohne den Stempel echt raffaelischer Kunst geblieben ist. Michelangelo freilich war geneigt, in seiner Antipathie ihm das eigentlich grosse, angeborene Talent abzusprechen und seine Fähigkeiten, die er rückhaltlos anerkannte, dem eifrigen Studium zuzuschreiben. Summarischer noch urteilte er ein andermal, wenn er meinte: ‚*ciò che (Raffaello) aveva dell' arte, l'aveva da me*'. So weit ging Vasari trotz seiner Vorliebe für Michelangelo nicht, wenn er sein Urteil über das Verhältniss Beider in die etwas diplomatischen Worte zusammenfasste: Raffael sei der Welt geschenkt worden, als die Natur, besiegt durch Michelangelo in der Kunst, nun noch in der Kunst und in edlem Benehmen besiegt werden sollte [1]. Umgekehrt sprach sich Lodovico Dolce, der in seinem Dialog ‚Aretino' ersichtlich das Sprachrohr des venezianischen Spötters ist, bei der Streitfrage nach der Künstlergrösse Raffaels und Michelangelo's für Ersteren aus. Auch in den späteren Jahrhunderten bis hinauf zu Goethe und Schelling und bis zur Gegenwart sind, wie Passavant [2] und H. Grimm [3] gezeigt haben, die Ansichten darüber getheilt, wer von den zwei Künstlerheroen der Grössere sei und worin die Grösse und die differenzirenden Merkmale bestehen.

Raffael besass zwar nicht die unbedingte Kraft der Zeichnung und die leidenschaftliche Tiefe Michelangelo's; bis zur zauberhaften Modellirung Lionardo's und zum Colorit Tizians ist er ebensowenig vorgedrungen wie zur mystischen Innigkeit Fra Angelico's. Aber von Alledem strahlt etwas in seinen Schöpfungen wieder, und was Keiner ausser ihm besass, das ist nach Klaczko [4] sein ausgesuchter Sinn für überirdische Schönheit und sein wunderbares Verständniss für Composition. Wir können aber auch beifügen: das ist die staunenswerthe harmonische Durchdringung der erhabensten Schönheitsformen mit den sublimsten überirdischen Inspirationen. Diese Bedeutung des Künstlers für die gesammte Menschheit aller Zeiten hatte schon Pandolfo Pico della Mirandola erfasst, als er seinen Nachruf mit den Worten schloss: ‚Das zweite Leben des Meisters, das des Ruhmes, ist keiner Zeit unterworfen, auch dem Tode nicht; es wird ewig dauern.'

Raffaels Schule.

Das Beklagenswertheste ist, dass wir auf dieser Höhe der geistigen wie ästhetischen Reife auch unmittelbar vor dem jähen Abgrund stehen, in dem die Weiterentwickelung rasch verschlungen wurde. Nicht nur dass die äussern Verhältnisse sich sehr ungünstig gestalteten und nach Leo's X Tod wie ein frostiger Herbstwind das Pontificat Hadrians VI und etwas später der Sacco di Roma über die glänzende Welt der Hochrenaissance wie ein alles vernichtender Sturm ging, die innere Lebenskraft, das schöpferische Talent versiegt, hört plötzlich auf. Der geistige und sittliche Gehalt, der aus Raffaels Schöpfungen noch mit so unvergleichlicher Hoheit sprach, ist mit dem grossen Meister zu Grabe getragen worden. Er hatte wohl eine nur zu grosse Schule herangebildet [5] und durch sein eminentes Talent emporgehoben. Etwas von seiner Grösse war auch ihnen zugute gekommen; vor allem hatte er ihnen in hohem Masse seine Formensprache mitgetheilt. Seit

---

[1] Vasari IV 315.
[2] Passavant Raff. v. Urb. I 354 ff.
[3] Grimm Leben Raff.s S. 226 ff.
[4] Klaczko Jules II p. 199.
[5] Vgl. Passavant a. a. O. I 370 ff. — Müntz Gli allievi di Raff. durante il pontificato di Clemente VII (Arch. stor. dell'arte I 447 sgg.). — Dollmayr Raffaels Werkstätte.

der Häufung grosser Aufträge und der Betrauung mit der Bauleitung der Peterskirche beginnt, wie wir sahen, für ihr Wirken eine grössere Selbständigkeit und zugleich eine starke Befruchtung durch die Antike, die sich schliesslich zu einem kalten classicistischen Manierismus auswuchs. Nichts kann uns deutlicher zeigen, was Raffael für diese kleine Armee von Schülern bedeutete, als ihre weitere Entwicklung nach seinem Tode. Sie führte wol noch die angefangenen Arbeiten aus, und deren waren nicht wenige und nicht geringe, wie die Stanzen, die Ausstattung der Villa Madama, die zweite Serie von Teppichen u. a., auch verschiedene noch unvollendete Tafelbilder; aber dann löste sie sich auf. Und Jeder ging seine eigenen Wege, zu einem grossen Theile jetzt dem Banne Michelangelo's folgend. Den Formen, die sie mit Leichtigkeit zu beherrschen wussten, gesellte sich kein Inhalt mehr zu, so dass wir lediglich decorative Bravourstücke, oft sogar vom abstossendsten Manierismus, vor uns haben. Die Barockkunst steht hier schon voll entwickelt da. Entschieden am vortheilhaftesten hat sich Raffaels Einfluss bei auswärtigen Künstlern bewährt, die sein Genius nicht gänzlich absorbirt hat. Solche, vor allem aus der toscanischen Schule seiner Einwirkung zugeführten Künstler haben wenigstens ihre Eigenart in einem gewissen Grade noch bewahrt. Der Freund der religiösen Kunst hat erst recht nichts mehr in dieser weitern Entwickelung zu suchen. Es fehlt den Künstlern meist jedes innere Verhältniss zu den dargestellten Gegenständen, die mit demselben Interesse dargestellt werden wie die jetzt erschreckend überhandnehmenden mythologischen Scenen; es fehlt aber auch da jede Vertiefung, jede echte, lebendige Ursprünglichkeit, und selbst der Tact und die Grazie, die wir durchweg bei dem Meister in solchen Gebilden angetroffen. Angesichts solchen Niedergangs gewährt die übers Grab hinaus bewahrte schwärmerische Verehrung der Schüler für den so plötzlich entrissenen Meister nur einen geringen Trost[1].

Die Zahl der Schüler Raffaels wird uns gelegentlich mit 50 angegeben, und wenn er selbst inmitten dieser Schaar auf der Strasse sich zeigte, so konnte das wol den einsamen Titanen und Rivalen Michelangelo empören. ‚Wie ein General', soll er einmal bissig ihm zugerufen haben; ‚Einsam wie ein Henker', sei die schlagfertige Replik gewesen. Unter dieser grossen Schaar befanden sich natürlich viele, die nur zu mechanischen Handleistungen verwendet wurden.

Giulio Romano.

Das Haupt war unbestritten Giulio Pippi, nach seiner Heimat Romano genannt (geb. 1492, gest. in Mantua 1546, 1. Nov.)[2]. Er war ein viel selbständigeres Talent als Penni oder Giovanni da Udine und hatte sich in die Manier des Meisters nie so ganz eingelebt, weshalb ihn Raffael mit Vorliebe verwendete (figürlicher Theil der Loggien; Stanza dell' Incendio; Amor- und Psyche-Cyklus in der Farnesina u. a.), wo ein grösseres Mass von eigenem Können erforderlich war. In hohem Grade ist ihm der grosse Zug der Monu-

[1] Giulio Romano und Giovanni da Udine gaben zur Erinnerung an den Meister ihren Kindern den Namen Raffael; der Letztere wählte ausserdem seine Grabstätte neben derjenigen des Urbinaten. Und spät noch (1542) gründen verschiedene der überlebenden ehemaligen *garzoni*, darunter Perin del Vaga u. A. da S. Gallo am Pantheon eine heute noch bestehende Bruderschaft, offenbar gleichfalls zur Erinnerung an Raffael, die ‚Congregazione dei Virtuosi'. Vgl. C. L. Visconti Sulla istituzione della insigne artistica congregazione pontificia dei Virtuosi al Panteon. Roma 1869. — Müntz Raphaël p. 664.

[2] Vgl. Vasari V 523—563. — D'Arco Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano. Mantova 1838. — J. P. Richter in Dohme's Kunst und Künstler II. Abth. III. Bd., Nr. 64 u. 65. — Dollmayr a. a. O. S. 239 ff. 352 ff.

mentalkunst eigen, dabei ein kühnes Formentalent, das er am genialsten in der ‚Constantinsschlacht‘ entfaltete. In seinen Tafelbildern zeigt sich manchmal eine Licht- und Schattenwirkung und eine Feinheit des Helldunkels, wie in dem Altarbild der Animakirche, die wir in dieser Zeit nur bei den Niederländern antreffen. Das Colorit (bes. das Ziegelroth) ist dafür aber stellenweise so roh und mit nachdunkelnder Druckerschwärze durchsetzt, dass schon Vasari dagegen seinen Tadel äusserte. Aber selbst in seinen besten Leistungen offenbart er eine Derbheit der Formen in übermächtigen Körpern, eine starke Gefühlsroheit und ein dementsprechendes Streben nach unberechtigter Kraft durch Uebertreibung der Muskeln. Auch ging ihm jeder feinere Tact ab, so dass er die gute Wirkung seiner Darstellungen durch völlig unmögliche Zuthaten beeinträchtigte, wie in der Madonna della Gatta die raffaelische Grösse und Anmuth durch die wenn auch noch so naturwahr dargestellte Katze, oder den monumentalen Zug in der Madonna della Catina durch das genrehaft neckische, jede religiöse Wirkung zudem zerstörende Spiel der zwei Kinder. Von der Schönheit der Linien und dem wundervollen Rhythmus des Aufbaues in den Werken Raffaels ist nichts auf seinen Schüler übergegangen, was mit erschreckender Deutlichkeit die Gruppe von Gott Vater und Christus mit dem Engelchor in der Steinigung des Stephanus beweist. Und doch wohnt all diesen religiösen Bildern immer noch ein grosser Zug inne, ein Zeichen der gewaltigen Anregung des Urbinaten. Das hohe Lob, das Dollmayr diesen Arbeiten der römischen Zeit spendet, können wir, soweit religiöse Kunst in Frage steht, zwar nicht unterschreiben. Denn, ‚um zu den allerersten Künstlern des 16. Jahrhunderts zählen zu können‘, wird doch wol auch erwartet werden können, dass man in religiösen Schöpfungen einen religiösen Gehalt niederlegt und sie nicht ganz auf dem Niveau von virtuosen Genrebildern hält.

Von seinen in Rom noch entstandenen Werken seien genannt: die decorative Ausstattung der Villa Madama; die Fresken aus der römischen Königsgeschichte in der von ihm für Baldassare Turini da Pescia erbauten Villa Lante (jetzt Casa Hertz); die von Jakob Fugger für die Fugger-Kapelle der Animakirche bestimmte, heute deren Hochaltar zierende Madonna (Fig. 193), auf einem durch Stufen erhöhten Thron mit dem hl. Joseph, den hll. Marcus, Jacobus und dem Johannesknaben, in der Lichtwirkung vorzüglich, wenngleich von störend brandig-rothen Tönen und nachgedunkelten Schatten im Colorit[1]; die Madonna della Gatta im Museum in Neapel, im Motiv nahe mit der ‚Perle‘ Raffaels verwandt, berühmt geworden durch die realistisch gegebene Katze; die Steinigung des hl. Stephanus in S. Stefano in Genua, vorzüglich durch die ausdrucksvolle schöne Gestalt des Heiligen, wogegen sich schon im Ausdruck des Pöbels grimassenartige Uebertreibungen geltendmachen und vollends die überirdische Gruppe durch den gänzlichen Mangel einer künstlerischen Anordnung und durch die in den Wolken herumwühlenden Engel die volle Tiefe des Verfalls kennzeichnet; die in ihrem Motiv recht triviale Madonna della Catina (Dresdener Galerie), welche uns vollends von den idealen Höhen, auf denen Raffael sein Madonnenideal gehalten, herabführt.

Im Spätherbst 1524 folgte Giulio Romano einem Ruf des Herzogs von Mantua, gerade rechtzeitig, um nicht in Rom einer empfindlichen Strafe zu

[1] Vgl. Schulte Die Fugger in Rom I (Lpz. 1904) 202. — G. von Graevenitz Deutsche in Rom (Lpz. 1902) S. 120. — Schmidlin Gesch. der deutschen Nationalk. in Rom S. Maria dell'Anima (Freib. 1906) S. 2 4 ff. Auch in diesem Bilde ist der von Vasari so angestaunte Löwe des Marcus im Vordergrund wie zu einer Hauptsache geworden.

verfallen wegen der für seine Frivolität charakteristischen Zeichnungen zu schmutzigen Elaboraten Aretino's. In Mantua schuf er, in einer ähnlich einflussreichen Universalstellung, wie sie Raffael am Hofe Leo's X innehatte, im Palazzo del Te, in einem Anbau der Residenz und in der Kirche S. Benedetto Bauten von gewaltiger Wirkung und genialer Lösung complicirter Probleme. Als Maler aber verewigte er sich, sieht man von einigen guten Decorationen



Fig. 193. Giulio Romano, Heilige Familie. S. Maria dell'Anima zu Rom. (Phot. Anderson.)

in Palazzo Ducale ab sowie vom Amor- und Psyche-Cyklus (davon musterhafte Zeichnungen in der Villa Albani in Rom), im Palazzo del Te [1], durch jene ‚monumentalen Scheusslichkeiten', die nur durch die Brutalität der Dimensionen und eine groteske, jedes Schönheitsempfindens bare Phantasie sich auszeichnen, besonders im Gigantensaal. Ausserdem entwarf er die Cartons zu den Chor-

[1] Vgl. Aless. Luzio Il Pal. del Te a Mantova (Rass. bibliograf. dell' arte ital. IX [1906] 137 sgg.).

fresken im Dom zu Verona (1529) mit Darstellungen aus dem Marienleben. Einer seiner Hauptgehülfen, besonders für die Stuccaturen, war der spätere Hofmaler Franz' I von Frankreich, Francesco Primaticcio (1504—1570).

Eine weit weniger selbständige Individualität war der Florentiner Francesco Penni (geb. ca. 1488), genannt il Fattore, der ebenfalls stark an Raffaels Monumentalschöpfungen betheiligt war. Ihm fehlte der mächtige Formensinn Giulio's, dafür aber auch dessen Derbheit. Er malte in der Hauptsache die bei Raffael schon 1505 bestellte Krönung Mariae für S. Maria di Monteluce (1524; heute in der vaticanischen Galerie), nach Dollmayr auch die Madonna dei Candelabri, die Madonna dell'Impannata, den Täufer in den Uffizien u. a.; ausserdem eine thronende Madonna in der Sacristei von S. Peter. Er hatte sich nach der Entzweiung mit Giulio Romano nach Neapel verzogen, wo er nach Vasari bald gestorben ist (ca. 1528)[1].

Penni.

Ausser diesen Lieblingsschülern des Meisters kommen noch in Betracht der hervorragende Decorationskünstler und Schöpfer eines neuen Groteskenstils Giovanni de' Ricamatori (di Nanni), meist da Udine genannt, Perin del Vaga, Tommaso Vincidore, Carlo Pellegrino Munari da Modena (gest. 1524; von ihm ein Altarbild in S. Pietro in Modena, eine Madonna mit Heiligen in der städtischen Galerie in Ferrara, eine weitere im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin), Cesare da Sesto, der Vlaeme Bernaerd van Orley u. A. Giovanni da Udine[2] (1487/1564) hatte die Schule Giorgione's mit derjenigen Raffaels vertauscht. Sein angeblich bei einem Niederländer ausgebildetes Talent, die Feinheiten der Natur geschickt wiederzugeben, und eine frische und reiche Phantasie bilden die Hauptvoraussetzungen des köstlichen Groteskenschmuckes in den vaticanischen Loggien. Unter Clemens VII war er viel beschäftigt mit Entwürfen für kunstgewerbliche Arbeiten, darunter auch Glasfenster; nach dem Tode seines Gönners zog er nach der Heimat, wo er wie auch in Cividale in gleicher Richtung thätig war. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er in Rom, wo er seine Ruhestätte neben Raffael fand. In ähnlichen Bestrebungen vollzieht sich das Wirken Piero Buonaccorsi's von Florenz, gewöhnlich Perin oder Pierin del Vaga genannt (ca. 1499/1547)[3], dem wir schon oben in den Stanzen und Loggien Raffaels begegnet sind. Von ihm rühren die mit Giovanni da Udine ausgeführte Deckenmalerei der Sala de' Pontefici der Appartamenti Borgia, einzelne Bilder in S. Marcello (Adam und Eva, die Evangelisten Marcus und Johannes), ein Amor- und Psyche-Cyklus in der Engelsburg, die Ausschmückung des Palazzo Doria in Genua her: die historischen Darstellungen mit allen Zeichen des öden Manierismus und der Verwilderung; viel erfreulicher in kleinen, architektonisch begrenzten Genremotiven. Ausserdem entwarf er die Cartons für einen Teppichcyklus mit der Geschichte der Aeneas. Unter Paul III hatte er hauptsächlich kunstgewerbliche Entwürfe herzustellen, die zum Theil einen weit geläutertern Geschmack bekunden als seine grossen Arbeiten und vor allem seine geistlosen religiösen Bilder. Anmuth und Esprit waren in hohem Masse diesem frühreifen Künstler gegeben, den Morelli in mancher Hinsicht Lionardo, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto an die Seite stellt. Das geht zur Genüge aus den frühen Zeichnungen hervor, die meist unter Raffaels Namen gehen.

Giovanni da Udine.

Perin del Vaga.

[1] Vasari IV 643. — Dollmayr a. a. O. S. 240 ff. 254 ff. 264 ff. 290 ff.

[2] Vgl. Vasari VI 549—569. — Müntz Hist. de l'art pendant la Renaissance III (Paris 1895) 545. — Dollmayr a. a. O. S. 284 ff.

[3] Vasari V 587—632. — Lermolieff Kunstkrit. Studien a. a. O. S. 175—190.

Andrea da Salerno.

Ein Künstler, der nur kurz in Raffaels Nähe weilte und sonst von Cesare da Sesto abhängt, ist **Andrea Sabbatini** (A. **da Salerno**, geb. ca. 1480, gest. 1545)[1], der am meisten von Raffaels Geist mit nach dem Süden nahm und ohne Effecthascherei mit einer gewissen Anmuth und Grösse in der massvollen, noch von religiösem Hauch durchwehten Tradition wirkte (Januariuslegende in Fresken in S. Gennaro de' Poveri zu Neapel; Nikolauslegende und Anbetung der Magier im Museum daselbst (Fig. 194), Nr. 24 und 33, Saal der älteren Neapolitaner; eine namentlich in ihrem untern Theil überaus frische und anmuthige Altartafel in S. Severino in Neapel mit Madonna auf den Wolken inmitten der hl. Justina und des Täufers, oben die Kreuzigung



Fig. 194. Andrea Sabbatini (da Salerno). Anbetung der Könige. Museo Nazionale zu Neapel. (Phot. Alinari.)

und Heilige; Altartafeln in S. Agostino und S. Giorgio (1523) in Salerno; die schöne Altartafel in der Kapelle del Collegio in Montecassino: Madonna mit Heiligen. Sabbatini war einflussreiches Haupt einer rührigen Localschule (**Gian Bernardo Lama**, **Antonio d'Amato**, **Marco Cardisco** gen. **Calabrese** mit **Pietro Negroni**), die in ihren Verzweigungen und in ihrem Wirken erst noch zu erforschen wäre. Ihr gehörte in einem kurzen Uebergangsstadium auch **Polidoro Caldara da Caravaggio** an (ca. 1495 bis 1543; nicht zu verwechseln mit dem spätern Naturalisten Michelangelo Caravaggio), ein anderer Raffaelschüler. Eine ganz verschiedene Entwicklung schlug dieser Künstler ein, der es vom Mörtelträger in den Loggien bis

Polidoro Caravaggio.

[1] Vgl. Bern. de Dominici Vite dei pittori, scultori ed architetti napolitani II (Napoli 1843) 74—102. — Frizzoni L'arte ital. del Rinascimento (Mil. 1891) p. 61—78.

zum geschickten Decorationskünstler brachte und in Raffaels Geist eine Fülle von Sgraffitomalereien an Strassenfassaden römischer Paläste zusammen mit dem Florentiner Maturino (gest. ca. 1528) schuf, ausserdem verschiedene, aber jedes religiösen Inhaltes entleerte Fresken in S. Silvestro a Monte Cavallo, die aber als Landschaftsbilder nicht ohne Werth sind (Geschichte der hl. Katharina). Der Sacco vertrieb ihn zu Sabbatini nach Neapel und nach Messina, wo er sich dem schrankenlosesten Naturalismus in die Arme warf und zur Steigerung der schrillen Affecte des Südens auch vor Roheiten nicht zurückschreckte, wie in der Kreuztragung in Neapel (Museum).

Timoteo della Vite.

Sehr umstritten ist noch immer das Verhältniss Raffaels zu Timoteo della Vite oder Viti[1] (1467/1523), von dem schon oben als Schüler Francia's (S. 194) die Rede war. In Francia's Werkstätte älterer Mitschüler, nach Einigen sogar Lehrer des jungen Urbinaten, wurde er später in Rom dessen anhänglicher Freund und Helfer. Eine weiche, träumerische Natur, der stimmungsreiche Martyrergestalten am besten zusagten, wie Sebastian, Rochus, Apollonia, Margaretha, hat er sich weder zur Wärme des umbrischen Colorits noch zur Formen- und Ausdruckskraft Raffaels durchgearbeitet. Von seinen grösseren Werken verdienen Beachtung die thronende Madonna und die Verkündigung, ganz nach Francia (Mailand, Brera); Thomas von Becket und hl. Martin (Urbino, Dom); die etwas coquette Magdalena (Bologna). Morelli schreibt ihm auch die Malereien für einen Majolicateller im Museo Correr in Venedig zu.



Fig. 195. Innocenzo Francucci da Imola, Madonna mit Heiligen. Pinakothek zu Bologna. (Phot. Bologneri.)

Bologna-Ferrara.

Francia's Schule in Bologna und Ferrara hat noch eine ganze Anzahl ihrer Jünger Raffael zugeführt. Sie können aber meist nur als mittelbare Schüler angesprochen werden, wie sie auch durchweg bei ihrem ausgesprochenen Eklekticismus von dem fascinirenden Urbinaten nur seine Formengebung übernahmen, indes sie im Ausdruck bei Francia oder Costa blieben und im Colorit sich an Venedig hielten. Dass damit immer sehr erfreuliche Leistungen, überhaupt auch nur solche von einer frischen und ursprünglichen Ueberzeugung zustande gekommen seien, kann man nicht behaupten.

[1] Vasari IV 492 ff. — v. Lützow in Graph. Künste XI 43 ff.

Innocenzo da Imola. Am achtenswerthesten als Künstler religiöser Werke ist noch Innocenzo Francucci da Imola (ca. 1493—1550), der sich von der Art Francia's und Albertinelli's zu Raffael wandte, dessen Typen er ehrlicher und gewissenhafter als irgend einer seiner Schüler nachbildete. Werke meist in Bologna: Madonnen (Fig. 195); heilige Familie; hl. Michael (in der Pinakothek Nr. 89. 90. 216. 292); eines seiner besten die Vermählung der hl. Katharina in S. Giacomo Maggiore; bemerkenswerthe Fresken in S. Michele in Bosco. Ein Frühwerk noch ganz in Francia's Art ist die Madonna mit Kind, dem Johannesknaben und der hl. Katharina in Karlsruhe. Von sehr ungleichem Werth sind die religiösen Darstellungen des in seiner Nachempfindung Raffael gegenüber genügend selbständigen Bartolommeo Ramenghi (Bagnacavallo; 1484—1542); am besten seine Nischenfiguren in S. Michele in Bosco, seine thronende Madonna mit Heiligen (Dresden), deren Colorit vorzüglich wirkt; eine Anzahl Einzelheilige in Berlin; recht flau dagegen eine Madonna in der Pinakothek in Bologna (Nr. 133).

Ramenghi.

Ein durch den Anschluss an Raffael in falsches Fahrwasser gekommener Künstler ist der ‚ferraresische Raffael' Benvenuto Tisi da Garofalo, aus Ferrara (ca. 1481—1559)[1]. Seinem Naturell nach Realist und gewöhnlich von tiefem Ernst und persönlicher Ueberzeugungskraft, in seinen religiösen Darstellungen selbst von einer packenden Grösse der Auffassung, schuf er später fast nur in raffaelischem Idealismus, dessen Ausdruck er sich sehr gut aneignete, aber oft genug ohne eigene Empfindung und geistigen Gehalt, selbst auch ohne eigene Erfindung. Meist trefflich ist sein sattes, flimmerndes, von Costa übernommenes Colorit. Von seinen Werken sind zu beachten: Pietà (1527) in Mailand (Brera, Nr. 438); thronende Madonna in Modena (Museum); das geistlose, noch ganz in mittelalterlicher Symbolik befangene Fresco ‚Triumph der Religion' (eigentlich ein sogen. lebendes Kreuz)[2] im Ateneo in Ferrara; Kreuzauffindung, Madonna del Pilastro und Madonna del Riposo ebenda; Verrath des Herrn und Kindermord in S. Francesco in Ferrara; treffliche Decorationsmalereien im dortigen Priesterseminar. Rom bewahrt in den verschiedenen Galerien eine grössere Anzahl von seinen besten Leistungen aus den verschie-

Garofalo.

[1] Vgl. Vasari VI 457—530. — Baruffaldi Vite de' pittori e scultori ferraresi (Ferrara 1846) I 310—372. — Lermolieff Kunstkrit. Studien: Galerie Borghese S. 258 ff.

[2] Gemeint ist damit jene die theologisch-dogmatischen Gedanken über die Wirkung des Erlösertodes fast illustrationsmässig widergebende Darstellung eines Kreuzes, das in menschliche Arme ausläuft und damit die heilsgeschichtlichen Acte vollzieht. In seinen Anfängen geht das Motiv, wie Weber (Geistl. Schauspiel u. kirchl. Kunst [Stuttg. 1894] S. 515 ff.) nachwies, auf das alte Sujet der Kirche und Synagoge zurück. Bei Weber findet man S. 118 ff. auch die bekannteren Darstellungen: ausser der *croix vivante*, früher im Musée Cluny in Paris (vgl. Didron Annal. arch. I 26 ss.; Pokrowski Wandbilder in alten russisch-griechischen Kirchen [russ.], Moskau 1890, Taf. XX) noch ein Tafelbild in Freiburg i. Schw. von Hans Friess; ein Relief in S. Martin in Landshut; ein Wandbild in der Pfarrkirche zu Wasserburg; ein Fresco an einem Haus in Bruneck in Tirol; ein Tafelbild im Museum zu Sigmaringen; ein sehr bemerkenswerthes Fresco in S. Petronio in Bologna (zweite Hälfte des 15. Jahrh.). Ausserdem erwähne ich noch ein Fresco in der Kirche zu Thörl in Kärnthen (Abb. in ‚Kirchenschmuck' 1896, S. 21); ein Rosenkranzbild in Schwabach (Abb. in Zeitschr. f. christl. Kunst XIX [1906] Taf. III); ein Tafelbild des 16. Jahrh. im Museo S. Gregorio in Messina. Für die theologische Bedeutung der Einzelheiten, die meist, wie in Thörl und bei Garofalo sowie dessen Wiederholung in der Galerie Weber in Hamburg, durch Beischriften erläutert sind, verweise ich in erster Linie auf S. Bonaventura Compend. theol. veritatis de Christi humanitate IV 16: De merito Christi; ferner auf Ubertino Casal. Arbor vitae IV 29. Entsprechende Texte aus der Hymnenlitteratur hat schon Weber a. a. O. S. 123 ff. angeführt.

denen Entwicklungsphasen. So die Galerie Corsini einen Christus am Oelberg, die Galerie Doria (Nr. 161 bezw. 228) eine gute Heimsuchung; die Galerie des Capitols eine Madonna in der Glorie (Fig. 196), ein Sposalizio der hl. Katharina; besonders gut sind die ernsten Frühwerke in der Galerie Borghese, eine Madonna mit dem Erzengel Michael und Joseph [1]. Von Giovanni di Niccolò di Lutero (Dosso Dossi, ca. 1479—1542) [2] soll hier nur kurz die Rede sein, da stärker als Raffaels Einfluss derjenige Giorgione's und Tizians ihn leitete, wie er auch durch die blendende Gluth des Colorits, durch die Lebhaftigkeit seiner Phantasie und die ausgesprochen profane, um nicht zu sagen pagane, Pracht entfaltende Richtung seiner Werke echter Venezianer ist (Kindermord in den Uffizien; die vier Kirchenväter in Dresden; Madonna mit Heiligen [Fig. 197] und Verkündigung im Ateneo zu Ferrara; das Genrebild des Dominicaners mit der Versucherin in Modena; andere in S. Pietro ebenda; in der Galerie Borghese zu Rom die phantastische aber grossartige Circe u. a.). Seinem Bruder Battista Dossi (gest. 1549) werden hauptsächlich die landschaftlichen Hintergründe in Dosso's Bildern zugeschrieben. Ein den Dossi und Garofalo nahestehender Künstler muss Giovanni Battista Benvenuti genannt l'Ortolano (gest. ca. 1529) gewesen sein, den Morelli mit Unrecht ablehnt und mit Garofalo identificirt [3]. Ohne uns auf diese kunstkritische Frage näher einzulassen, nennen wir nur bekanntere ihm zugeschriebene Werke, wie die Geburt Christi in der Doria-Galerie zu Rom (Nr. 165 bezw. 312), eine Beweinung in der Galerie Borghese (Nr. 390; Fig. 198), ebenda eine Madonna mit Kind (Nr. 389); in der Galerie zu Modena, aus der Galerie Santini in Ferrara, eine Kreuzigung; die Heiligen Jacobus, Sebastian und Demetrius in der Londoner Nationalgalerie;

Dosso Dossi.

Ortolano.



Fig. 196. Garofalo, Madonna in der Glorie. Capitol in Rom. (Phot. Alinari.)

[1] Abbildung in SEEMANNS Die Galerien Europas II Nr. 143; vgl. dazu die Ausführung von FED. HERMANIN ebd.

[2] Vgl. L. N. CITADELLA I due Dossi. Ferrara 1870. — BARUFFALDI l. c. p. 239 bis 293. — LERMOLIEFF a. a. O. S. 276 ff.

[3] LERMOLIEFF a. a. O. S. 174. 175. — BARUFFALDI I 165—180.

eine Heilige Familie in der Chigi-Galerie in Rom, die Heiligen Sebastian und Nikolaus von Bari im Capitolinischen Museum — lauter Werke, die nach dem ‚Cicerone' zu dem Besten und Grossartigsten gehören, was die ferraresische Kunst jener Tage hervorgebracht hat. ‚Strenger in Composition und Zeichnung als die Darstellungen Dossi's, in der Farbe ihm fast ebenbürtig, von einer weit über Garofalo gehenden Grossartigkeit und einem Ernst der Auffassung und der Gestalten' (S. 813). Vor allem erhebt die herrliche Beweinung in der Villa Borghese Anspruch auf dieses Lob.

Fig. 197. Dosso Dossi, Madonna mit Heiligen. Ateneo zu Ferrara. (Phot. Anderson.)

Was sonst noch in Ferrara in unsere Zeit herüberreicht, gehört entweder, wie Domenico Panetti (gest. ca. 1512), Ercoli (di Giulio Cesare) Grandi, Michele Cortellini, der ältern Francia-Costa-Schule an oder geht seine eigenen Wege, wie Lodovico Mazzolino (ca. 1481 bis ca. 1528)[1], der bei trefflichem Colorit mit saftig frischen Farben einen herben, aber durchaus persönlichen Charakter vertritt und selbst hässliche Typen und widerwärtige Formen in seine miniaturartigen, im Aufbau haltlosen, überladenen Darstellungen unterlaufen lässt (in Berlin der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten im Tempel, von den Zeitgenossen über Gebühr gelobt; eine gute Madonna mit Heiligen; am erfreulichsten eine ähnliche Sacra Conversazione in der Nationalgalerie in London). Mit Scarsellino's (Ippolito Scarsella, 1551 bis 1620) virtuosen Darstellungen in S. Benedetto und S. Paolo in Ferrara befinden wir uns schon im ausgebildetsten Manierismus. Den Uebergang dazu bildet Girolamo da Carpi (1501 bis 1568), der mehr dem lebemännischen Geist des Hofes huldigt und die keusche, weihevolle Atmosphäre Garofalo'scher Kunst mit der rauschenden Festfreude der Parmaer Schule vertauscht hat und als Eklektiker ohne tieferen Ernst endigte.

Mazzolino.

Scarsellino.

Girolamo da Carpi.

So glänzend die materiellen Voraussetzungen am prunkvollen Hofe der Este anscheinend auch waren, so hat sich eine eigentlich bodenständige,

[1] Vgl. Venturi im Arch. stor. dell' arte III 447—464.

bleibende Kunst doch nicht entwickeln können [1]. Und noch weniger vermochte sie auf die Dauer auf religiösem Gebiet den Ernst und die sittliche Ueberzeugungskraft der früheren Periode festzuhalten; dafür war das Leben zu corrupt und zu leichtfertig. Wo die barocken Weisen Ariosto's gedeihen können, muss die Atmosphäre schwül sein. Es soll Alfonso I nicht bestritten werden, dass er ein hochgesinnter Mäcen für Kunst und Wissenschaft war und an seinem Hofe Männern wie Bembo, Ariosto, Strozzi und zahlreichen Künstlern gastliche Aufnahme gewährte; aber eine ausgesprochene Genussnatur im vollen Sinne der Renaissance war er doch, und mehr noch waren es seine zwei Söhne Ercole II und Cardinal Ippolito. Während die Gemahlin des erstern, Renata von Valois, den Lehren Calvins (1536) lauschte, weidete er sich selber an den allerleichtesten Theaterstücken Giraldi's oder den faden Compositionen Antonio's del Corneto, Agostino Beccari's, Lollio's u. A. Ernster fasste auch Ippolito seine Lebensaufgabe nicht, auch nicht nachdem er nach leichter und wechselvoller Jugend 1539 Cardinal geworden war. Später, als die Gegenreformation in Rom eingezogen war, hat er, was von den Trieben eines Renaissancemenschen in ihm noch lebte, auf das Sammeln von Antiquitäten geworfen. Eine lichte Erscheinung in dieser leichtfertigen Gesellschaft war doch vorhanden: es ist Alfonso's Gemahlin, Lucrezia Borgia, die sich als Muster von Pflichttreue, Sittenstrenge und christlicher Mildthätigkeit erwies. Ihre Hauptfürsorge gehörte dem Frauenkloster S. Bernardino, wo auch Garofalo kurz vor seiner Erblindung durch religiöse Darstellungen sich erholen und läutern konnte von dem Eindruck seiner mythologischen Bilder, die er im Ateneo anbringen musste.

Caterina Vegri.

Weitaus die meisten Künstler verliessen Ferrara schon bald wieder; die Mehrzahl wandte sich nach Bologna, wohin ihnen schon 1456 eine Künstlerin der fast noch mittelalterlich befangenen Richtung die Wege gewiesen, Caterina Vegri [2] (geb. 1413 in Bologna, gest. 1463 daselbst; Nonne im Kloster Corpus Christi in Ferrara, Gründerin des gleich benannten Klosters in Bologna), welche die Kirche im Lebensbuch ihrer Heiligen führt. Von ihr eine hl. Ursula mit Begleitung und ein kreuztragender Christus in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 202 u. 265); eine andere hl. Ursula in der Akademie zu Venedig. Hier in Bologna blühte das ganze 16. Jahrhundert hindurch ein überaus reges Kunstschaffen, vorwiegend in den Bahnen Bagnacavallo's und Innocenzo's da Imola. Es sind da hauptsächlich zu nennen Lorenzo Sabbatini (gest. 1577), Passerotti (gest. 1562), Prospero Fontana (gest. 1557) und seine Tochter Lavinia, Bartolommeo Cesi (gest. 1629), als tüchtigster Pellegrino Tibaldi, den wir noch in anderm Zusammenhang treffen werden.

Marc-Anton Raimondi.

Ein Wort noch über Marc-Anton, der, wiewohl nicht selbst producirender Künstler, im Reproduciren einer der grössten Meister der Grabstichelkunst wurde und durch seine Stiche nach Werken und Zeichnungen Raffaels von unschätzbarer Bedeutung für die Kenntniss des Urbinaten ist. Marc-Anton Raimondi (ca. 1480—1530?) [3] scheint ursprünglich in Francia's Schule Niellostiche hergestellt zu haben; Dürer'sche Stiche und Schnitte, die ihm

---

[1] Vgl. Venturi L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este. Bologna 1890.

[2] Vgl. Baruffaldi l. c. II 557 sgg. Als ascetische Schriftstellerin verfasste Caterina ein ‚Libro delle VII armi spirituali', das nur handschriftlich erhalten ist.

[3] Vgl. Delaborde Marc-Antoine Raimondi. Etude historique et critique. Paris 1888. — Fillon Nouveaux documents sur M.-A. R. Paris 1880. — Thode Die Antiken in den Stichen Marc Antons. Lpz. 1881.

zu Gesicht kamen, übten einen nachhaltigen Einfluss auf ihn aus. Er stach von 1506 an eine grosse Anzahl Vorlagen des Nürnberger Meisters; 1510 entstand ein Stich von Michelangelo's Kletterern. Um diese Zeit kam er nach Rom und arbeitete von jetzt an fast ausschliesslich für Raffael. Da die Mehrzahl seiner Stiche Entwürfe und Zeichnungen dieses Meisters wiedergeben, begreift es sich, dass wir hier ein ganz unschätzbares kunstgeschichtliches Material vor uns haben. Denn er erfasste den Stil Raffaels mit einer Treue, führte die Umrisse mit einer Sicherheit und hielt den Ausdruck mit einer Kraft fest, dass er zum unvergleichlichen Interpreten des Urbinaten geworden ist. Mit einer sichern Strichführung und Modellirung weiss er eine vollendet harmonische Wirkung zu paaren, so dass auch heute noch der grosse Zug und die Schönheit Marc-Anton'scher Stiche wirkungsvoll bleiben. Ausser der Nachbildungen von Madonnen, der Fresken in den Loggien, der Galathea und von nie ausgeführten Entwürfen muss hier noch seiner Stiche von antiken Werken (Apollo vom Belvedere, Marc-Aurel-Statue, die drei Grazien u. a.) gedacht werden, die er wahrscheinlich im Auftrage Raffaels aufnahm und reproducirte. Ausserdem sind von ihm kleine, wol zu Andachtszwecken dienende Heiligenbildchen bekannt; Stiche von eigens gezeichneten Bildnissen (Aretino) und von einzelnen Werken Bandinelli's, Mantegna's und Michelangelo's.



Fig. 198. Ortolano, Beweinung Christi. Galerie Borghese zu Rom. (Phot. Anderson.)

Sieht man von Marc-Anton und den nur indirect und zeitweilig von ihm beeinflussten Künstlern, wie Sabbatini, Garofalo, Dossi, ab, so weist die ganze Schule des grossen Urbinaten nicht eine Erscheinung auf, die im stande gewesen wäre, die Kunstentwicklung auch nur für kurze Zeit auf ihrer Höhe festzuhalten. Der völligen geistigen Entleerung ihrer Schöpfungen entspricht die Banalität und Zügellossigkeit dieses aufdringlichen Manierismus. Die

religiösen Motive bildeten häufig genug nur die gleichgültige Staffage für antike Ruinenbilder oder Landschaften, in denen sich die ganze regellose Verwilderung offenbart. Nur ein Mann stand noch mitten in diesem Niedergang auf seiner Höhe, einsam und fremd und unberührt von den Fluthungen der rasch sich vollziehenden Entwicklung. In ihm allein hatte der religiöse Gedanke, der jetzt ganz besonders nothgethan hätte, seinen Anwalt von furchtbarer Beredsamkeit gefunden. Wenn man Michelangelo's Jüngstes Gericht betrachtet und sich die Zeit seiner Entstehung vergegenwärtigt, kann man sich kaum des Gedankens entschlagen, dass hier ein schonungsloses Zeitgericht abgehalten wurde.

5.

Michelangelo's Jüngstes Gericht.

Zeitgeschichtl. Voraussetzungen des Frescos.

Nachdem Michelangelo die Sixtinische Kapelle 1512 verlassen, gehörten fast zwei Jahrzehnte nur der Sculptur und Architektur. Die rasch wechselnden Pontificate hatten der bildenden Kunst Hoffen und Bangen gebracht; Michelangelo fühlte, seit der grosse Rovere-Papst von hinnen gegangen, mehr und mehr die schwere Verpflichtung ihm und dessen Erben gegenüber auf sich lasten. Zu einem frischen Durchführen des ursprünglichen Gedankens aber kam es nicht; auch wenn vielleicht nicht so gebieterisch die Wünsche des Mediceers ihn an andere mühsame Arbeiten, wie an die Entwürfe für eine Façade von S. Lorenzo in Florenz, für ein Ciborium darin und für die Libreria ebendort, ganz besonders aber die gewaltige Familiengrabstätte der Medici in der Sacristei von S. Lorenzo, geschmiedet hätten. Innerlich war der Meister selbst inzwischen dem ursprünglichen Entwurf für das Juliusgrab fremd geworden, nachdem sich dessen Durchführung von Anfang an Schwierigkeiten in den Weg gestellt. Heute bewegten ihn andere Gedanken als vor einem Vierteljahrhundert, da Kirche und Kunst und Italien noch soviel zu erwarten hatten. Die Hoffnungen von damals waren jäh gebrochen worden. Mit blutendem Herzen hatte Michelangelo die Freiheit seiner Vaterstadt zu Grabe gehen sehen. Und die Ironie des Schicksals wollte, dass er von den Mediceergräbern weg zur Errichtung von Fortificationswerken gegen einen Medici, gegen den Feind der florentinischen Freiheit, gerufen wurde, und dass er innerlich verbittert weiter sein Geschick mit diesem Geschlecht verknüpfen musste. Und was war aus der Reform geworden, die man in den Tagen des Lateranconcils so eifrig verhandelt und nicht weniger eifrig in Aussicht gestellt hatte? Der Geist Savonarola's, der damals Rechtfertigung und Rache heischend der Gesellschaft erschienen war, hatte sich wieder zur Ruhe gelegt; der Norden Europa's aber hatte sich inzwischen, des Wartens müde, von der Kirche losgerissen, und die Erschütterung dieses Stosses hatte sich bis tief nach Italien fortgepflanzt und Unruhe und Besorgniss nicht unter den geistig Gleichgültigsten hier erzeugt. Wiederum dachte man ernstlich an Reform unter dem Pontificate Pauls III, und viele der Männer, die jetzt über so ernste Fragen nicht minder ernste Verhandlungen pflogen, hatten noch die heitern Tage des ersten Medici-Papstes durchgekostet. Michelangelo stand in engster Fühlung mit dem Kreise dieser Reformfreunde, deren Häupter Contarini, Pole und Sadolet waren; etwas vom Geiste, der ihn damals beseelte, weht uns aus den Briefen und Gedichten an, die er mit der nicht weniger der Reformfrage zugethanen Vittoria Colonna wechselte.

An Gemälden oder Vorlagen für solche ist aus den Jahren 1512—1532 äusserst wenig zu verzeichnen: die Leda, die er auf Wunsch des Herzogs von Ferrara ausführte, aber, als der zur Abholung gesandte Hofmann sich unhöflich benahm, seinem Schüler Antonio Mini schenkte [1]; ein von Pontormo in Farben ausgeführter Carton eines ‚Noli-me-tangere' für den Marchese di Quasto [2]; sowie ein Carton ‚Venus und Amor'. Bei verschiedenen seiner Werke (Geisselung, Auferweckung des Lazarus u. a.) beruft sich Sebastiano del Piombo gleichfalls auf Vorlagen des Meisters; zahlreiche Wünsche nach Bildern, Zeichnungen, Sculpturen ergingen noch an Michelangelo in diesen Jahren, trotzdem er sich an den Medici-Gräbern und den übrigen grossen Aufträgen in Florenz nahezu zu Tod arbeitete und die Verhandlungen wegen des Juliusgrabes ihn unablässig in schweren Sorgen hielten. Wiederholt ist seine Gesundheit aufs schwerste gefährdet, so dass der ihm wohlgesinnte Papst 1531 (21. Nov.) ihm vorläufig alle anderweitige Arbeit unter der Strafe der Excommunication verbieten muss.

Entstehung.

Es können nur schwerwiegende Gründe gewesen sein, die den Papst unter diesen Umständen veranlassten, eine neue schwere Bürde ihm aufzulegen. Indes sind darüber nur Vermuthungen möglich. Wir können auch nur vermuthungsweise den Zeitpunkt, da Clemens VII mit Michelangelo in S. Miniato al Tedesco zusammentraf, und zwar den September 1533, angeben für die Abmachungen über das an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle anzubringende Jüngste Gericht (Fig. 199) [3]. Steinmann hat für Aufnahme dieses Projectes zwei Gründe genannt, einen subjectiven, Michelangelo in dem seiner Arbeitskraft viel bekömmlichern Rom wieder dauernd zu beschäftigen, und einen objectiven, die durch einen leichten Vorhangbrand (1525) vielleicht beschädigte Altarwand in einen bessern Zustand zu versetzen. Indes wird auch Steinmann darin kaum eine genügende Motivirung eines derart weitreichenden Auftrages erblickt haben. Viel eher wird man annehmen dürfen, dass man damals so gut wie heute den Gemäldeschmuck der Palastkapelle als unvollendet betrachten musste, so lange seiner festgeschlossenen und consequent durchgeführten Gedankenfolge das grosse, alles Andere zusammenfassende Schlussglied fehlte. Das lässt auch ohne weiteres begreiflich erscheinen, dass Clemens' Nachfolger, der Farnese-Papst Paul III, sich um dieses Project, von dessen Realisirung er kaum nennenswerthen Ruhm erwarten, ja nicht einmal die Sicherung seines Andenkens durch Anbringung eines Wappens erlangen konnte, überhaupt noch kümmerte. Jedenfalls übernahm Paul III diese künstlerische Sorge von seinem Vorgänger und beauftragte alsbald nach seiner Wahl mit der Ausführung des Fresco's Michelangelo, welcher dafür eine Jahresrente von 1200 Ducaten erhielt. Nach den von Dorez aus einem Rechnungsbuch Pauls III mitgetheilten Aus-

[1] Vgl. Vasari VII 202. Später nahm Mini das Bild nach Frankreich mit, um es dem König Franz zu verkaufen, doch wurde es von unberechtigter Seite ihm an den gleichen Liebhaber verkauft. Es scheint verschollen und nur in Copie in der Londoner Nationalgalerie erhalten zu sein. Vgl. Gaz. des Beaux-Arts, II[e] pér. XIII 156; XV 246. — Springer Raff. u. Mich. II 383. — Thode a. a. O. I 417.

[2] Thode I 411. 414. 415.

[3] Vgl. über das Jüngste Gericht Franz Bole Sieben Meisterwerke der Malerei (Brixen 1893) S. 94—108. — Steinmann Die Sixtin. Kapelle II 488 ff. — Wolfg. Kallab Die Deutung von Michelangelo's Jüngstem Gerichte, in ‚Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet' (Wien 1903), S. 138—153. — Keppler Michelangelo's Jüngstes Gericht, in ‚Aus Kunst und Leben' I (Freib. 1905) 239—272. — Ueber die künstlerische Wirkung Haendcke Bemerkungen zu Michelangelo's Jüngstem Gericht, Kunstchronik 1903, S. 58 ff.



Fig. 199. **Michelangelo, Jüngstes Gericht.** Sixtinische Kapelle im Vatican.
(Nach Steinmann, Sixtinische Kapelle.)

(Zu **Kraus**, Geschichte der christl. Kunst. II. 2. Abth. S. 536.)

zügen[1] wissen wir jetzt, dass die eigentliche Arbeit nach Aufschlagung der Gerüste und nach Herrichtung der Altarwand erst zwischen dem 10. April und 18. Mai 1535 beginnen konnte. Im Unterschied von Raffael führte Michelangelo auch diese Arbeit ohne jede weitere Beihülfe zu Ende. Am 15. December 1540 besuchte der Papst mit dem Ceremonienmeister Biagio Martinelli da Cesena die Kapelle; bei diesem Anlass soll das scharfe Verdict Martinelli's über die vielen nackten Gestalten gefallen sein, das den Künstler, der in solchen Fällen nicht viel Spass vertrug, veranlasst habe, den prüden und pedantischen Ceremonienmeister in Gestalt des nichts weniger wie bekleideten Minos im Bilde zu verewigen. Am 31. October 1541 konnte das Fresco in Gegenwart des Papstes enthüllt werden[2]. Von dem Tage an aber beginnt auch die Leidensgeschichte des gewaltigen Werkes. Schon unter Paul IV musste Daniele da Volterra eine Uebermalung der anstössigen Nuditäten vornehmen, was ihm den Namen *il brachettone* eintrug; unter Pius IV, Pius V und Gregor XIII wiederholten sich diese Bekleidungsversuche, zum letzten Male unter Clemens XIII. Infolge der Höherlegung des Altarraumes fiel am untern Ende ungefähr 1 *m* der bemalten Fläche, grossentheils der felsige Vordergrund, weg. Ein glücklicher Zufall hat uns in der von Marcello Venusti 1549 ausgeführten Copie (heute im Museum in Neapel, Fig. 200) einigen Ersatz für das verwüstete Original gegeben und dessen Zustand unmittelbar vor den schlimmen Verbesserungsversuchen festgehalten[3].

Nach Vasari wäre ursprünglich ausser der Gerichtsscene auch noch der Sturz des Lucifer[4] an der gegenüberliegenden Eingangswand in Aussicht genommen gewesen, und die dafür vorhandenen Zeichnungen hätten eine bis ins 18. Jahrhundert erhaltene Verwerthung in S. Trinità de' Monti gefunden. In den Abmachungen mit den Päpsten, wenigstens mit Paul III, ist davon aber nicht mehr die Rede, sondern immer nur von dem Altarwandfresco, von dem Weltgericht. Vasari beschreibt dasselbe folgendermassen: ‚Der Meister hat hier Dante's Wort bestätigt: Die Todten scheinen todt und die Lebenden lebendig; so erkennt man hier das Elend der Verdammten und die Freude der Seligen. Und nach der Enthüllung zeigte sich der Künstler nicht nur als Sieger der ersten Künstler, die dort gearbeitet hatten, sondern auch sich selbst in den so herrlichen Deckengemälden hatte er übertroffen, indem er den Schrecken jener Tage versinnbildete, wo er zur Erhöhung der Strafe der Schlechten die ganze Passion darstellte: von nackten Gestalten liess er in der Luft Kreuz, Säule, Lanze, Schwamm, Nägel und Dornenkrone tragen. Dort ist Christus, der sitzend mit schrecklichem und furchtbarem Gesicht sich gegen die Verdammten wendet, mit einem Fluch gegen sie, nicht ohne grosse Furcht Unserer Frau, die, in ihren Mantel gehüllt, solchen Untergang schaut und hört. Im Kreise herum sind unendlich viele Figuren von Propheten, Aposteln, und besonders Adam und Petrus, von denen man glaubt, dass sie angebracht sind, der Eine wegen des Ursprungs der Menschen zum Gericht,

---

[1] Bull. de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1905, p. 233—235. Vgl. auch Steinmann Sixtin. Kapelle II 765.

[2] Vgl. das von Steinmann II 776 verwerthete Belegstück gegen die bisherige Angabe, die auch Thode I 435 noch vertritt.

[3] Ueber andere Copien vgl. Steinmann II 518. — A. Allori copirte die wichtigeren Theile für sein Altargemälde in der Kapelle Montaguti in SS. Annunziata in Florenz.

[4] Nicht des Antichrist, wie gemeiniglich zu lesen ist, auch noch bei Steinmann II 525. Während die Antichristscene nur eine episodenhafte Zuthat zur Gerichtscene wäre, stellt die Luciferscene die Motivirung des Bösen in der Menschheit und auch der Hölle dar.

der Andere als erstes Fundament der christlichen Religion. Ihnen zu Füssen ist ein sehr schöner hl. Bartholomäus, der seine abgeschundene Haut zeigt. Ebenso ein nackter hl. Laurentius, ausserdem ungezählte männliche und weibliche Heilige und andere Gestalten, näher und entfernter, die sich umarmen



Fig. 200. Venusti, Jüngstes Gericht (nach Michelangelo). Museo Nazionale zu Neapel. (Phot. Anderson.)

und jubiliren, da sie durch die Gnade Gottes und Dank ihren guten Werken die ewige Seligkeit haben. Unterhalb Christus sind die sieben von dem Evangelist Johannes beschriebenen Engel mit den sieben Posaunen, die, zum Gerichte blasend, Jedem, der sie betrachtet, die Haare zu Berge stehen lassen

ob ihres furchtbaren Gesichtsausdrucks, und unter ihnen sind zwei Engel, von denen jeder ein Buch der Leben in Händen hält. Und neben ihnen sieht man, nicht ohne schöne Erwägung, die sieben Todsünden, wie sie in Form von Teufeln auf der einen Seite drängen und abwärts ziehen die Seelen, die in sehr schöner Haltung aufwärts zum Himmel fliegen. Und er hat auch nicht versäumt, in der Auferstehung der Todten zu zeigen, wie sie aus derselben Bein und Fleisch wieder erhalten und wie sie von andern Lebenden unterstützt zum Himmel schweben, der für andere schon selige Geister ihr Hafen ist. Der Künstler hat, wie überhaupt, so besonders noch an der Charonsbarke mühevolle Studien jeder Art gemacht. Charon schlägt mit dem Ruder, ähnlich wie Dante es beschreibt, die vom Teufel herbeigeschleppten Seelen in die Barke hinab. Man kann sich nicht vorstellen, wie verschiedenartig die Köpfe dieser Teufel sind, wahre Höllenungeheuer. An den Sündern erkennt man die Sünde und zugleich die Furcht vor der ewigen Strafe; auch lassen sich leicht die Stolzen, die Neidischen, die Habsüchtigen und Unzüchtigen und die andern derart Beschaffenen erkennen, da bei ihrer Darstellung alles Passende sowol im Ausdruck als in der Haltung und in jedem natürlichen Umstand beobachtet wurde.'[1]



Fig. 201. Der richtende Christus im Jüngsten Gericht. Detail von Fig. 199. (Phot. Anderson.)

In dieser Schilderung hat der Vitenschreiber die wesentlichen Theile des gewaltigen, mehrere hundert Köpfe enthaltenden Fresco's vermerkt; es lohnt sich aber doch, noch einige Ergänzungen anzubringen. Scheinbar eine verwirrende, Einzelknäuel bildende Masse, ohne Mittelpunkt, ohne logische Anordnung: und doch genügt ein flüchtiger Blick schon, um nicht nur im allgemeinen Aufbau, sondern auch in den Einzelgruppen eine peinlich ordnende und durch Contraste die wesentlichen Punkte betonende Berechnung zu entdecken.

Wie alle ihre Vorgängerinnen zeigt auch diese Darstellung mehrere Horizontalzonen, zugleich aber auch nach der Verticalen zwei Hälften und in der Mitte des Bildes, wie von dem Wirbel gebildet, der in der untern Hälfte die Einen aufwärts, die Andern abwärts zieht, die kreisförmig aufgereihte Schaar der Seligen, deren Aureolenmittelpunkt der Richter mit seiner Mutter einnimmt. Der Richter nahezu unbekleidet, eine jugendliche, bartlose,

[1] VASARI-MILANESI VII 212 ff. — Vgl. auch CONDIVI, herausgeg. von PEMSEL, S. 146.

aufspringende Heroengestalt, die Rechte erhoben, die Linke gesenkt (Fig. 201); die Gottesmutter eng sich an ihn anschmiegend und wie erschauernd mit vor der Brust gekreuzten Armen den Schleier fester an sich ziehend. In dem aus ungezählten Heiligen gebildeten Kranz lassen sich, zum Theil durch Attribute gekennzeichnet, unterscheiden: links und rechts[1], durch ihre herculischen Gestalten leicht erkennbar, Adam und Petrus, der wild erregt seine mächtigen Schlüssel vorweist, die Stammväter der zwei Heilsordnungen; rechts von Petrus der hl. Paulus, links von Adam tritt Eva hervor, rechts von ihm schleppt Andreas sein Kreuz. Zu Füssen des Herrn sitzen auf Wolkenpolstern Bartholomäus mit seiner abgezogenen Haut in der Hand und Laurentius mit dem Rost. In der Frau mit dem Kopfschleier über Adam möchte Steinmann Dante's Beatrice erkennen.

Diesem innern Kern legen sich wie die zwei Hälften einer Aussenschale rechts und links zwei Gruppen von Seligen an, auf der rechten Seite im Vordergrund Martyrer mit ihren Leidenswerkzeugen, ganz unten die hl. Katharina mit dem Rad, rechts davon der hl. Sebastian, dahinter Blasius mit der eisernen Hechel, Simon mit der Säge, ein Anderer mit einem Kreuz; ein solches schleppt auch darüber eine Athletengestalt (angeblich der Schächer Dismas). Wie ein unübersteigbarer Wall werden hier diese Marterwerkzeuge den Verdammten entgegengehalten. Auf der Seite gegenüber sind hauptsächlich Frauen angebracht; Scenen stürmisch-freudigen Wiedersehens wechseln mit solchen, in denen Bangen und Schrecken ersichtlich die Gestalten erfasst hat. Die Einen schweben leicht und von selbst empor, Andere erklimmen zum Theil noch die letzten steilen Stufen der Wolkenberge. Unterstützt von solchen, die schon oben sind, aufwärts gezogen, an Kleidern, eine Seele sogar an einem Rosenkranz: eine wunderbar plastische Differenzirung des seelischen Habitus jedes Einzelnen und zugleich eine prägnante Verkörperung der Kraft des Fürbittgebetes. Ueberall ein Hinzuhasten und Drängen, ein Erbeben und Bangen, weit geöffnete Augen, ein Ruf nach Erbarmen, ein Schrei nach Rache, ein Vorweisen der Marterinstrumente, worin ein Anrecht auf Barmherzigkeit gegeben ist; überall die furchtbare Wirkung des ‚*Dies irae, cum vix iustus sit securus*‘: der Moment, da die Entscheidung für die Ewigkeit fallen soll und diese Entscheidung sich auch schon mit wirbelndem Rasen vollzieht. Und von weither, aus dem rabenschwarzen Hintergrund, rauschen und drängen Nachtvögeln gleich noch unzählbare Schaaren heran. Und über dieser Mittelzone ein gleiches Hasten und Schieben und Wälzen der Engelschaaren mit den Leidenswerkzeugen; nur im Mittelpunkt ist hier oben die feierliche Ruhe der Ewigkeit, hier hat Venusti in seiner Copie noch Gott Vater und den Heiligen Geist angebracht.

Die untere Bildhälfte zeigt in zwei Reihen zwei einander entgegengesetzte Bewegungsströme. Links unten in den wild zerklüfteten und vom Erdbeben zerspaltenen Felsen die Todten zum Leben erweckt, eine grandiose Versinnbildlichung dieses Vorgangs in verschiedenen Momenten festgehalten. Schon Dante hatte auf Ezechiel verwiesen: ‚*Ma leggi Ezechiel che li dipigne*‘ (Purg. XXIX 100). Michelangelo hat gleichfalls den Propheten vor Augen gehabt. Man sieht und fühlt förmlich, wie die Gebeine sich regen und sich zusammenfügen, wie Leben, wie Empfindung, wie langsam, gleichsam aus tiefem

[1] Soweit nicht andere Orientierungen ausdrücklich gegeben werden, ist rechts und links vom Beschauer aus gemeint.

Schlaf, das Bewusstsein erwacht, wie aber in das Aufdämmern des Bewusstseins sich auch das Entsetzen ob der blendenden Erscheinung, ob des grossen Momentes sich mischt. Mühsam schälen sich die Todten aus den Klüften frei; regungslos starren sie nach der langen Nacht und Finsterniss ins blendende Licht; wie trunken noch vom Schlafe jahrtausendelanger Ruhe recken sie sich, als ob sie eben schwere Träume noch abschütteln wollten. Aber schon erfasst sie der Wirbel, der sie aus den Höhlen herauszog, und treibt sie aufwärts *(,coget omnes ante thronum')*. Für Viele freilich ist's nur das Aufwärtsstreben der Verzweiflung, des letzten, hoffnungslosen Versuches, den Consequenzen des selbstgeschaffenen Schicksals zu entgehen.

Es sind furchtbare Scenen, die sich auf der rechten Seite der untern Bildhälfte abspielen, wo von oben die Engel erbarmungslos jeden Unbefugten niederstossen und von unten rohe Teufelsgestalten ihn herniederreissen; wilde Kampfscenen, in denen die physische Aeusserung von Hoffnungslosigkeit und ohnmächtiger Verzweiflung grauenvoll geschildert ist. Sie, die da niederfahren, sehen unter sich die Höllenschlünde gähnen, und jeder Versuch, zu entweichen, ist umsonst. In einzelnen charakteristischen Merkmalen sind die einzelnen Sünder nach ihren Schuldursachen gekennzeichnet. Unten wartet die Charonsbarke, aus der der wilde Fährmann herzlos die Insassen mit dem Ruder hinaustriebe, wenn die Teufel sie nicht ans Höllengestade zerrten.

Traditioneller Gehalt.

In dieser Darstellung wird man auf den ersten Blick nicht mehr viel von den traditionellen Zügen erkennen wollen, die man sich von den Gerichtsmotiven gothischer Kathedralen eingeprägt, und man hat lange Zeit auch das Gerichtsbild der Sixtina als eine völlig neue, fremdartige Offenbarung der von aller Tradition losgebundenen Kunst in hohen Tönen gepriesen und geschmäht. Aber auch hierin hat sich neuestens eine rückläufige Strömung geltend gemacht, so dass Haendcke den für Viele gewiss verwunderlichen Satz niederschreiben konnte: ,Michelangelo gehört dem Mittelalter in seinem Sinnen und Denken wesentlich mehr an, als im allgemeinen angenommen wird. Er ist der Mann, der beide Weltansichten, die sich damals trafen, mit sicherster Hand zu vereinigen verstand.'[1] Dieses Urteil bedarf aber noch einer bessern Begründung, als sie bislang in der Kunstforschung gegeben wurde, wenigstens soweit das Jüngste Gericht in Frage steht. Bei einer nähern Untersuchung wird sich ergeben, dass, abgesehen von der neuen Formensprache, Michelangelo nicht nur auf dem Boden der Tradition stand, sondern mit der streng kirchlichen, in der theologischen Litteratur wie in der Liturgie festgelegten Tradition viel mehr Ernst machte als irgend einer der Vorgänger. Was an den früheren Gerichtsbildern mangelhaft war, das war die Thatsache, dass sie im strengen Sinne des Wortes keine Gerichtsmotive enthielten, das Gericht höchstens symbolisch durch die Seelenwägung und durch einige groteske Scenen andeuteten. Dargestellt waren in ihnen aber eine Anzahl logisch wie zeitlich unvereinbarer Momente: der Richter bewahrte bis herauf in die Zeit Michelangelo's immer noch den Habitus des *Rex Gloriae,* aus dem das Gerichtsmotiv ursprünglich sich abgelöst hat (vgl. II 1, 374 ff.). Nur durch die Handbewegung hat man in der Spätzeit des Quattrocento den Richtgestus zu markiren versucht, aber die sitzende Haltung erinnert noch immer an das frühere Motiv, und die Ausdruckslosigkeit der Handbewegung lässt uns deren Folgenschwere nicht entfernt ahnen. Sodann war Auferstehung,

[1] Haendcke in Kunstchronik XIV (1903) 63.

Gerichtsmoment, Paradies und Hölle in einen Rahmen zusammengedrängt. Bei Michelangelo wird das Sujet zum ersten Male in die richtige naturwahre, aller Unwahrscheinlichkeiten entkleidete Entwicklung gebracht, die verschiedenen Zustände werden in den einen Act des Richtens aufgelöst, und dadurch wird auch schon rein künstlerisch eine dramatische Belebung von höchster Steigerung erzielt [1]. Aber das künstlerische Moment ist doch nur der Ausdruck der traditionellen Auffassung der Gerichtsscene. Michelangelo hat zum ersten Male, was nicht genug betont werden kann, den *dies irae* dargestellt. Danach erklärt sich Alles, vor allem auch das angeblich Unbefriedigende, das nach Bole wie Keppler den Beschauer nicht innerlich befreien und erheben kann. Das Weltgericht, wie es die Kirche in ihrem Todtenofficium in den plastischen Bildern des ‚Dies irae', in zahlreichen daran anknüpfenden Predigten und nicht zum wenigsten auch scenisch in Weltgerichtsspielen der Phantasie der Christen vorzuführen suchte, sollte nicht erwärmen und zur frommen Andacht stimmen, sondern den Menschen innerlich durchwühlen und aufrütteln zur heilsamen Furcht. Die grandiose Sprache jener liturgischen Sequenz lässt von Anfang bis Ende die wuchtigen Eindrücke nicht in einen schwächlichen Compromiss mit den weicheren Regungen des menschlichen Herzens sich auflösen. Unermesslicher Schrecken, wann der Richter kommt *(Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus)*; weithin durch die Grabschlünde hallt der Posaune schauerlicher Klang und treibt Alle hin zum Throne *(Tuba mirum spargens sonum Per sepulcra regionum Coget omnes ante thronum)*; Tod und Natur erbeben, wann zur letzten Verantwortung sich das Geschöpf aus seiner Ruhe erhebt *(Mors stupebit et natura Cum resurget creatura Iudicanti responsura)*; das geschriebene Buch wird aufgeschlagen *(Liber scriptus proferetur)* — Michelangelo hat deren zwei angebracht, ein grosses mit dem Sündenconto rechts, das zwei herculische Engel kaum zu schleppen vermögen, und ein kleines, das Buch des Lebens, links, leicht von einem einzigen Engel getragen —; Wen da noch als Fürsprech anflehen, da selbst der Gerechte sich an jenem thränenreichen Tag nicht mehr sicher fühlt vor dem König der furchtbaren Majestät, dem gerechten Racherichter *(Quem patronum rogaturus, cum vix iustus sit securus: Rex tremendae maiestatis, Iuste iudex ultionis. . . . Lacrimosa dies illa)*? Wenn der Böse zur Hölle fährt, möge der Richter in seiner Barmherzigkeit den Guten trotz seiner nichtigen Verdienste nicht dem ewigen Feuer überlassen [2].

In dieser kirchlichen Vorlage ist doch unverkennbar das Programm für Michelangelo's Darstellung enthalten bis in ihre einzelnen Theile, und vor allem ist die ganze Grundstimmung darin schon vorgezeichnet.

Man hat aber auch noch auf Dante hingewiesen, und die hierüber gepflogenen Untersuchungen von Carrière, Kallab und Steinmann [3] haben trotz Klaczko's gegentheiliger Ansicht: *‚Il y a aussi peu d'inspiration dantesque dans le Jugement dernier de Michel-Ange que d'inspiration evangélique dans ses*

[1] Auch Steinmann erblickt mit Recht das Neue der Darstellung in der verschiedentlichen Auflösung der Zusammenhänge, der Verschärfung der Accente und der Versetzung aller Theilnehmer in die heftigste Action (II 527).

[2] Man vergleiche das Sonett 76 von Michelangelo (Sämmtliche Gedichte Michelangelo's nach dem Text von Quasti, übersetzt von Sophie Hasenclever, S. 301), das uns eine Vorstellung davon geben kann, welche Rolle das Weltgerichtsmotiv im Seelenleben des Künstlers innehatte.

[3] Carrière Michelangelo und Dante (Jahrb. der deutschen Dante-Gesellschaft II [1869] 543). — Kallab a. a. O. — Steinmann Sixtin. Kapelle II 559—585.

Prophètes el ses Sibylles'[1] den Dante'schen Einfluss über jeden Zweifel hinaus klargestellt. Schon Condivi wusste von den eingehenden Dante-Studien des Meisters zu berichten (*,sempre studioso di Dante*'). Die grosse, packende Unerbittlichkeit der Divina Commedia hat bei dem Maler Fleisch und Blut angenommen. Dass das Motiv der Charonsbarke Dante entnommen ist, selbst bis zum Ruderschlag gegen die Insassen, steht schon bei Vasari zu lesen. Steinmann hat dann weiterhin auf Dante verwiesen für den Racheruf der Seligen (Parad. XXI 140: *,E fêro un grido di sì alto suono*'), für die wie die Rosenblätter um den Ewigen kreisförmig aufgereihten Seligen (Parad. XXXI 1: *,In forma dunque di candida rosa Mi si mostrava la milizia santa*'), für Adam und Petrus (Parad. XXXII 118 ff.), für die Frauenschaar auf der linken Wolkenhöhe, rechts die Hebräerfrauen mit der Mutter Anna, für die sieben Todsünden auf die ganze Gliederung des Inferno, für die schlangenumwundenen Verdammten — der eine über der Charonsbarke, dessen Beine völlig umklammert sind von Teufeln und Höllengezücht, der stieren, vor Grauen weit offenen Auges, völlig apathisch zur Tiefe fährt, ist von einer ganz gewaltigen Ausdruckskraft — auf Inf. XXV 58 ff. und 75 ff., für die Bücher des Lebens und Todes auf Parad. XIX 112. Vor Steinmann ist schon Kallab allen Beziehungen zwischen Dichtungen und Kunstwerk nachgegangen. Er citirt für die Unglücklichen, die vor dem Empyreum am Weitersteigen durch Engel zurückgetrieben und vom Höllenbrodem hinabgezogen werden, Inf. V 31 ff. und 40 ff.; für den, der vornüber gestemmt mit einem Engel ringt, Inf. VIII 82 ff., IX 34 ff., XXI 22 ff. und besonders VII 110 ff.; für den kopfüber Stürzenden mit Schlüsseln und Beutel (Geiz), der von Teufeln durch Schläge abwärts gezerrt wird, Inf. XIX 13 ff. (Nikolaus III); für die Gruppe über der Charonsbarke, Inf. XXI 29 ff.; für die aus der Barke Ausgeladenen, Inf. XXI 55 ff.; für den Minos-Teufel Inf. V 4 ff.; für den Kampf der Engel mit den Teufeln um die Seelen der Guten Inf. V 100 ff.; für das Aufklimmen der Seelen das mühsame Aufsteigen des Dichters, u. a. m. Im allgemeinen wird man sich aber hüten müssen, in den Analogien auch gleich eine bewusste Uebernahme eines Motivs zu erblicken, weil nur zu leicht die willkürlichsten Identificationen entstehen können.

Hat man Dante und das ,Dies irae' genannt, so sind die wichtigsten Vorlagen namhaft gemacht, denen Michelangelo seine Inspirationen entnehmen konnte. Es ist aber auch da wieder zu beachten, dass die beiden Quellen nur der Ausdruck einer lebendigen Tradition in Litteratur und Kunst waren. Die *Rosa mystica*, die Dante als wunderbaren Kranz um den erhabensten Mittelpunkt des Empyreums gelegt schaute, ist der scholastischen Theologie und der gothischen Kunst des Mittelalters[2] schon geläufig als Form, in der die Heiligen und Engel den Herrn umgeben. Man kann von Fra Angelico und Miniaturdarstellungen des 15. Jahrhunderts das Motiv zurückverfolgen bis zu den Archivoltendarstellungen gothischer Portale, in denen reihenweise Engel, alttestamentliche Patriarchen und Heilige sich um den Herrn in der Glorie oder den Richter gruppiren. Die Anbringung von Adam und Eva und Petrus

---

[1] Klaczko Causeries florentines (Par. 1880) p. 53.

[2] Vgl. die Gerichtsbilder Fra Angelico's in der Akademie zu Florenz und in Berlin; ein Tafelbild Enguerrand Charontons im Museum zu Villeneuve-lès-Avignon (Les Arts 1904, No. 28, p. 28). Die eigentliche Vorstufe der rosenförmigen Anordnung der Heiligen um den Richter oder den thronenden Herrn hat man aber, wie oben ausgeführt, in den Archivoltenfiguren gothischer Portalbuchten zu sehen.

entsprach nur der typologischen Bedeutung, welche die Theologie der ganzen vorausgegangenen Zeit diesen Gestalten beilegte als Häuptern und Trägern zweier vielfach recht gegensätzlichen Heilsordnungen; und der Gedanke, dass jedes Laster seinem Charakter entsprechend gestraft werden muss, lässt sich über Dante hinaus schon in der Litteratur bis zu Honorius Augustodunensis verfolgen [1]. Aber auch sonst ist der traditionelle Einschlag in Michelangelo's gewaltiger Schöpfung viel grösser, als man glauben möchte. Die Engel mit den Leidenswerkzeugen sind nicht nur ein künstlerischen Rücksichten entsprechendes Motiv, sondern es wurzelt fest in der theologischen Lehre vom Weltgericht. Das Leiden gibt dem Herrn ein Anrecht aufs Gericht, und dessen Werkzeuge sollen wie stumme Ankläger gleich den Gedanken der Improperien den zu Richtenden entgegentreten [2]. Die früheste theologische Litteratur hat schon das Kreuz als providentiellen, an den Scheidepunkt der Zeiten gestellten Richterstuhl betrachtet, der seine Schatten vorwärts und rückwärts in die fernsten Zeiten wirft und der wie dort schon die Menschen nach rechts und links scheidet [3]. Die Kunst des Mittelalters hat dafür jene zwei herrlichen symbolischen Gestalten der Kirche und Synagoge geschaffen, in denen das Erlösungs- und Gerichtsgeheimniss eine prägnante Verkörperung erfahren hat, und am Münsterportal in Freiburg [4] vollzieht sich rechts und links vom Gekreuzigten, über dem noch zur bessern Verdeutlichung der Richter angebracht ist, die Scheidung in Selige und Verdammte. In diese Gedankenverbindung ist auch ein anderes Motiv noch zurückzuführen, das gleichfalls zu harten Urteilen schon Anlass gegeben hat: die auf ein Minimum reducirte Bekleidung des Richters. Nach den Evangelien und der darauf fussenden allgemeinen Anschauung zeigt der Richter seine Wunden, wie er seine Leidenswerkzeuge zeigen lässt; die Kunst hat ihn deshalb früh schon mit halb entblösstem Oberkörper und mit blossen Füssen dargestellt [5]. Einen andern

---

[1] Honor. Augustod. Elucid. III 4 (Migne CLXXII 1160). In der Kunst hat bereits der ‚Hortus deliciarum' für die einzelnen Sündengattungen besondere Abtheilungen, die unter dem Einflusse der Divina Commedia später zu bulgenartigen Klüften wurden. Der Verfasser der ‚Imitatio Christi' fasst die Anschauung der Zeit und der Theologie in den kurzen Satz zusammen (I 24): ‚In quibus homo peccavit, in illis gravius punietur.' — Vgl. im übrigen über die Lehre von den sieben Hauptsünden und ihrer Bestrafung Kraus Dante S. 420 ff.

[2] Iac. a Voragine (Legenda aurea cap. 1, ed. Graesse, Breslau 1890, S. 9) zählt unter den Begleiterscheinungen des Weltgerichtes die ‚insignia passionis, scil. crux, clavi et cicatrices in corpore' auf. ‚Haec enim erunt primo in ostensionem suae gloriosae victoriae et ideo in excellentia gloriae apparebunt. Secundo in ostensionem suae misericordiae ... Tertio in ostensionem suae iustitiae, ut ex hoc ostendatur, quam iustissime reprobati sunt damnati, quia scil. tantum pretium sui sanguinis contempserunt, unde in haec verba eis exprobrabit, ut dicit Chrysostomus super Matthaeum dicens: Ego propter vos homo factus sum, propter vos alligatus sum et delusus et caesus et crucifixus: ubi est tantarum iniuriarum mearum fructus?' — Vgl. auch Thom. Aquin. Summa theol. 3, Suppl. q. 90, a. 2. Honor. Augustod. Elucid. III 12 (Migne CLXXII 1165).

[3] Vgl. Leo Magn. Sermo LV (bezw. LIV) De Passione 4: ‚Iesus Christus cruci, quam ipse gestarat, affixus est; duobus latronibus, uno ad dexteram ipsius, alio ad sinistram, similiter crucifixis. Ut etiam in ipsa patibuli specie monstraretur illa quae in iudicio ipsius omnium hominum est facienda discretio: quum et salvandorum figuram fides credentis latronis exprimeret, et damnandorum formam blasphemantis impietas praenotaret.' Noch deutlicher spricht sich Honor. Augustod. Sacrament. c. 11 (Migne CLXXII 746) aus: ‚Christus pendebat in cruce quasi iudex in tribunali sedens; latronem conversum ad gloriam, non conversum ad poenam iudicabat.'

[4] Aehnlich auch auf Glasfenstern in Tours und Le Mans. Vgl. Cahier Vitraux de Bourges pl. IV.

[5] Auf die Frage, in welcher Gestalt der Richter erscheine, wird bei Honor. Augustod. Elucid. III 13 (Migne CLXXII 1166) die Antwort gegeben: ‚Electis in ea forma, qua in

Grund hat die Nacktheit der Auferstehenden. Nackt ersteht der Mensch dem Grab, nackt erscheint er vor dem Weltenrichter, so lehrte bestimmt die Theologie und daran hielt sich auch immer die Kunst mit seltenen Ausnahmen [1]. Der an keine unwahrscheinlich klingenden Symbole sich mehr bindende Realismus Michelangelo's ging darüber noch hinaus und liess auch die in Aeusserlichkeiten ausgedrückte Gliederung der Menschen nach Ständen fallen. Der Mensch an sich, nackt und ohne all Das, was im Leben ihm eine besondere Differenzirung gegeben hat, erscheint vor dem Richter, der gerecht und ohne Ansehen der Person richten wird.

Ich weiss nicht, ob irgend ein Motiv in diesem Riesenbild sich findet, das nicht im Einklang steht mit der litterarisch oder künstlerisch festgelegten Tradition der vorausgegangenen Zeit. Selbst die Wolken, auf denen die herculischen Gestalten wie auf einer festen Unterlage sich bewegen, sind nicht die ersten Anfänge ‚jener Wolkenphantasien und Wolkenäquilibristik der Zopfzeit' (Keppler), sondern haben ihre Vorbilder schon in jenen krautartigen Gebilden der frühromanischen und gothischen Kunst, aus denen auftauchend himmlische Erscheinungen gewöhnlich dargestellt werden. Auch das Aufwärtsschweben und -gezogenwerden der Seelen und das Hinabgeschleudertwerden nach vergeblichem Kampf mit den Engeln, über das sich Keppler recht missfällig äussert, steht nicht ohne Analogie da. Die litterarische Tradition berichtet, wie die Seelen aufwärts schweben, aufwärts getrieben werden, Christus entgegen; wie der Posaunen Klang sie alle vor den Richterstuhl nöthigt *(‚coget omnes ante thronum')*; wie der Richter die ebenfalls in den Lüften schwebenden Verdammten schilt *(‚damnati in aëre esse poterunt divina suspendente virtute: tunc iudex cum malis disceptabit et eos . . . obiurgabit'* — Iac. a Voragine), und wie sie nach dem Gericht wie Blei in die Erde versenkt werden [2]. In der Kunst sehe ich die gleiche Vorstellung, wie sie uns bei Michelangelo entgegentritt, verwerthet in dem bekannten Breviarium Grimani. Dort gelangen die Seligen nach oben, indem sie auf den Schultern oder dem Nacken von Engeln rittlings sitzend oder stehend emporgetragen werden. Man wird nicht gerade behaupten wollen, dass diese, geraume Zeit früher liegende Darstellung würdiger und tactvoller sei als die Michelangelo's. Richtig ist allerdings, dass Michelangelo in der Behandlungsweise der Tradition seine eigenen Wege ging. Der rücksichtslose Realist wollte der Kunst keine ihr nicht zukommenden Aufgaben zumuthen. Wie er jede Darstellung von unwahrscheinlichen symbolischen Phantasien, die in der natürlichen Wirklichkeit kein Analogon haben, ablehnte und deshalb auch Engel nicht als beflügelte Menschen schilderte, so verzichtete er auch, in schroffem Unter-

---

monte apparuit, reprobis vero in ea, qua in cruce pependit.' — Mit entblösstem Oberkörper ist der Richter, um nur einige wenige Beispiele namhaft zu machen, dargestellt am Hauptportal von Notre-Dame in Paris, an der Kathedrale in Chartres, in Bordeaux, Poitiers, auf Memlings Altartafel in Danzig. Steinmann nennt für die weitgehende Nacktheit des Richters in der Sixtina zwei italienische Vorbilder, eine Darstellung des Altsienesen Giov. di Paolo und eine sehr ähnliche Medaillondarstellung von Michelangelo's altem Lehrer Bertoldo (vgl. Bode im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XVI [1895] 155). Steinmann Sixt. Kapelle II 581.

[1] Honor. Augustod. Elucid. III 16 (Migne CLXXII 1165). Vgl. das weiter unten erwähnte Gutachten des Inquisitionshofes von Venedig.

[2] Vgl. Honor. Augustod. Elucid. III 11: ‚Iusti mox ab angelis in aëra obviam Christo rapientur.' u. III 12: ‚Iusti geminis alis charitatis ad alta sublevabuntur. . . . Impii autem peccatis ut plumbum ad terrena, quibus toto corde inhaeserant, deorsum deprimentur.' Vgl. ferner Iacobus a Voragine Leg. aurea c. 1, edid. Graesse p. 8.

schied von Raffael, auf die Wiedergabe eines andern als rein natürlichen Ausdrucks.

Eigenart der Darstellung.

Gewiss liegt auf Raffaels Gebilden eine höhere Weihe; ein überirdischer Hauch weht aus ihnen dem Beschauer entgegen. Aber unterliegt das Wie und das Was hier nicht durchaus subjectiven Voraussetzungen? Und gerade dieser wenig greifbare, unrealistisch romantische Empfindungswerth widersprach durchaus Michelangelo's Auffassungen von der Kunst, umsomehr als er durchweg nur plastisch empfand und schuf. Dieses Weltgericht der Sixtina bildet nach der rein künstlerischen Seite den denkbar schärfsten Gegensatz zur Disputa: hier eine abstracte Gedankenmalerei mit menschlichen Grössen, dort die durchaus concrete und plastisch dargestellte Körperwelt unter dem Eindruck eines durch physischen Nachdruck verstärkten Machtspruches. Raffael als Maler konnte viel eher den duftigen Zauber überirdischer Ideen und Stimmungen wiedergeben; Michelangelo als Plastiker, der nur greifbare, scharf umrissene Gestalten kannte, nicht. Bei ihm muss jeder seelische Eindruck sich physisch äussern, wenn er darstellbar für seine Kunstauffassung sein soll. Daher in diesem letzten Fresco der Sixtina überall nur das reine Menschenthum; ‚alles Physische ins Uebernatürliche oder vielmehr Unnatürliche gesteigerte sinnliche Kraft und Grösse‘ (Keppler); alles rein ‚anatomisch‘ festgehalten. Diese Eigenheit Michelangelo'scher Malerei möchte ich weniger als ‚Widerschein des Geistes der Zeit‘ ansprechen, ‚der durch Vermengung von Heidenthum und Christenthum die Geistesfunken aller Zeiten in einen Brennpunkt zu fassen vermeint‘, denn als ein in ihren Folgen verhängnissvolles Ergebniss der künstlerischen Entwicklung des Meisters. Er begann als *scultore*, und dieser künstlerischen Thätigkeit entsprach das Herbe und Derbe seiner geistigen Verfassung, das ins Grosse und Riesenhafte Gehende seines Charakters. Durch äussere Umstände in die Malerei hineingerathen, schuf er nicht nach den Gesetzen dieses Kunstzweiges, sondern nach denen der Plastik. Nun beging er noch eine weitere Inconsequenz, dass er nicht den Zustand, sondern lebhaftest und leidenschaftlichst bewegte Acte zum Gegenstand seiner plastischen Malereien wählte und dadurch den Eindruck des Athletenhaften, alles höhern geistigen Gehaltes Entleerten, den dieses Werk erweckt, steigerte. Seine Nachfolger hat es thatsächlich, wie der Meister prophezeite, ‚zu Narren gemacht‘. Sie haben den Zweck künstlerischer Darstellungen lediglich in Bewegungsproblemen ohne jede oder ohne genügende Motivirung gesehen und dadurch die Blütezeit der unnatürlichen Barockkunst hervorgerufen. Bei ihnen war es Manier und Nachahmungssucht, die ihnen diese Vermengung und Verwechslung der Ausdrucksformen nahelegte, was bei Michelangelo äussere Veranlassung und innere, echte, seinem Temperament entsprechende Veranlagung war. Auf das künstlerische Gewissen hat man deshalb diese fremdartige, vielgeschmähte Darstellungsweise alter traditioneller Motive zurückzuführen, keineswegs aber ‚auf die heisse Luft jener paganistisch-christlichen Zeit‘. Denn als Mensch stand Michelangelo ganz auf dem Boden der religiösen Tradition; ohne den Versuch eines jener Zeit allerdings eigenthümlichen Compromisses zwischen christlichem Geist und paganistischer Ungebundenheit hat er im Leben wie in den schriftlichen Aeusserungen seinem religiös-sittlichen Ideal den schönsten Ausdruck gegeben. Als Künstler stellte er es dar, wie er es den Grundgesetzen seiner Kunst entsprechend und natürlich wahr fand.

Und dann darf man, was so oft geschieht, nicht übersehen, was Michelangelo geben wollte. Geben wollte er nur den *dies irae,* den Moment der

Rache, deren Schrei diesen unübersehbaren Weltenraum furchtbar durchgellt, den Sturm der Vernichtung alles Bösen, alles Unechten, alles Niedrigen und Gemeinen, der Alles durchzittert, seine Wellen ausbreitet bis hinauf in die Regionen ewiger Ruhe und hinab in die Grüfte der Todten. An diesem Act nimmt Alles activsten bezw. passivsten Antheil; andere Motive waren daneben schon rein künstlerisch ausgeschlossen. In einem derart einheitlich concentrirten und bis auf die entlegenste Gestalt consequent motivirten Bilde müsste die Anbringung der Paradiesesfreude geradezu als eine Störung betrachtet werden. Aus diesem Grunde ist es auch verfehlt, darin völlig heterogene Werthe, wie Andacht- und Frömmigkeitsstimmung, suchen zu wollen, ganz abgesehen davon, dass der traditionellen christlichen Kunst eine derartige Zweckbestimmung völlig fremd ist. Die Frühzeit wie das Mittelalter erkannte der religiösen Kunst eine vorwiegend pädagogische, lehrhafte Bedeutung zu. *Pictura est scriptura laicorum*[1]. Ausschliesslich lehrhaft aber ist auch, wie der gesammte Bildschmuck der Sixtina, so deren Schlussglied. Die gesammte Heilsverwirklichung und Heilsführung in der Menschheit von allem Uranfang bis zum letzten Abschnitt entrollt sich hier noch einmal in grandiosen Zügen vor uns; es ist zugleich der letzte Versuch einer derartigen dogmatischen Zusammenfassung. Aus der Einreihung in einen solchen Cyklus ergibt sich somit die Nothwendigkeit der Wahl gerade dieses Motivs. Man hat auch dessenthalben den Künstler ernstlich gescholten, dass er nicht ein der Würde des Altars mehr entsprechendes Motiv, etwa den Herrn in der Herrlichkeit, dargestellt hat; dass er abweichend von der Tradition die Gerichtsscene überhaupt über dem Altare anbrachte. Gegen letztere Ausstellung ist zu bemerken, dass die Gerichtsbilder in der frühern Kunst allerdings meist an der Westseite der Kirche angebracht waren, da wo man durch den Haupteingang hinaustrat zur Ruhestätte der Todten, wo der Gedanke an Auferstehung und Gericht allein zu sprechen hatte, nach der Himmelsrichtung, in der man das Symbol des Zeitenabends erblickte. Nun ist, da in der Sixtina die Beziehung zum Friedhof fortfiel, die nach Westen gelegene Altarwand, unmittelbar unter dem Propheten der Auferstehung, der Ort, der allein für das Gerichtsmotiv in Frage kommen konnte. In solchen, aus unsern heutigen schwächlichen Empfindungen heraus geäusserten Zumuthungen liegt eine gänzliche Verkennung der wahren Bedeutung und des Zweckes des Freskencyklus der Sixtinischen Kapelle; sie beweisen nur wieder, wie völlig der Faden der Tradition heutzutage selbst unsern katholischen Theologen verloren gegangen ist.

Unterlag die Wahl des Gerichtsmotivs zunächst keineswegs dem subjectiven Belieben des Künstlers, so lässt sich doch auch nicht verkennen, dass persönliche Motive und Stimmungen sich dabei begegneten. Es weht uns aus diesem Riesenwerk der Altarwand die schneidend herbe, düstere Stimmung Savonarola's entgegen, in die der Künstler jetzt, ein Menschenalter nach dem tragischen Untergang des Frate, sich wieder zurückversetzen mochte, nachdem deutlicher denn je die von Jenem geschilderten Vorzeichen göttlichen Strafgerichtes ringsum zutage traten. Die politischen Hoffnungen für eine neue Blütezeit der florentinischen Republik und Italiens überhaupt waren wie flüchtige Träume in nichts zerronnen, und die Reform der schweren Schäden im kirch-

---

[1] Vgl. Bonavent. 3, dist. 9, a. 1, q. 2. — Thom. Aquin. Summa theol. 2, 2, q. 94, a. 2 ad 1. Ueber die früheren Zeugnisse, besonders Gregors d. Gr., vgl. Kreuser Christlicher Kirchenbau II 13 u. Sauer Symbolik des Kirchengebäudes (Freib. 1902) S. 278 ff.

lichen Leben war nur wie ein trügerisches Phantom von Zeit zu Zeit vor den geistigen Blicken ernster Gesinnter aufgetaucht. Sollte das Programm, das in dem dem Künstler und seiner neugewonnenen Freundin Vittoria Colonna nahestehenden Cardinalscolleg nun entworfen wurde, thatsächlich verwirklicht werden und würde das Concil, an dessen Berufung man ernster denn je vorher in diesen Tagen dachte, jene Besserung bringen? Was man damals sicher schon wusste, das war der gänzliche Verfall der Kunst. In den Tagen Giulio's konnte man noch auf eine hohe Mission und Weiterentwicklung dieses Zweiges der nationalen Cultur hoffen; aber kurz hernach war sie von der Trägerin hoher geistiger Inspirationen zur feilen Dienerin niedrigen Sinnenkitzels und geistloser Sensationslust sowie verwegener Bravourleistungen geworden. Einem Manne, der das Leben und die Zeit derart ernst nahm wie Michelangelo, ist es gewiss nicht zu verargen, dass er in seiner Art seiner Umgebung das Urteil sprach und mit unerbittlicher Eindringlichkeit den Rachegott des Alten Bundes im Weltenrichter vorführte und in dessen Richtspruch zugleich die Kleinheit menschlichen Thuns zeigte, das Vernichtungswort über alles Eitle und Leere und Irdische, vor allem über die überall sich zeigende Verkommenheit, aussprechen liess.

Beurteilung des Jüngsten Gerichts.

Das Weltgericht Michelangelo's hat zu jeder Zeit recht getheilte Aufnahme gefunden. Das Fremdartige in den Ausdrucksformen wurde früh genug Gegenstand des Anstosses. Merkwürdigerweise ist der Erste, der sich zum Anwalt der Schamhaftigkeit aufwarf, der ob seiner Charakterlosigkeit und Schamlosigkeit gleich berüchtigte Aretin, dem aber weit mehr verletzte Eitelkeit denn irgend eine sittliche Regung bei dem bekannten Brief [1] die Feder führte. Immerhin aber wurden in den nächsten Jahrzehnten die Eigenheiten der Darstellung derart störend empfunden [2], dass sie die oben erwähnten Restaurationen über sich ergehen lassen mussten. Von Aretino beeinflusst zeigt sich Lodovico Dolce in seiner schon oben erwähnten Parteischrift ‚Dialogo della Pittura'; er tadelt vor allem die unzarte Behandlung von Frauen und Kindern in dem Bilde, den Mangel individueller Differenzirung *(‚chi vede una figura di Michelangelo le vede tutte')* und den durchgehenden Verzicht auf Bekleidung der Figuren. Francesco Albani findet dagegen die Ausdruckslosigkeit vieler Gestalten zu beanstanden: ‚Wollte man jede insbesondere fragen, was sie zu thun habe, wenn sie belebt wäre und zu antworten vermöchte, so würde sie sagen können, ich bin eine Figur, die vergebens da ist, und weiss auch, dass Raffael mich wol besser und nie müssig dargestellt haben würde.' [3] Aber wir haben neben solchen Ausstellungen aus der ältesten Zeit auch eine sehr bemerkenswerthe, von durchaus competenter Seite ausgehende Vertheidigung der Eigenheiten der Darstellung, die, soweit ich sehen kann, noch nirgends beigezogen wurde. Paolo Veronese, der sich wegen einer höchst freien Darstellung des letzten Abendmahles vor dem Inquisitionshof von Venedig zu verantworten hatte, wies zu seiner Entlastung auch auf Michelangelo hin, der ‚in der päpstlichen Kapelle den Herrn, seine Mutter, den hl. Johannes, Petrus und den himmlischen Hofstaat dargestellt habe, und zwar nackt, wie z. B. die Jungfrau Maria(!), und

---

[1] Bei Gaye Carteggio inedito d'artisti II 233.

[2] Eine sehr scharfe Kritik übt auch schon 1564 Andrea Gilio da Fabriano in seinen ‚Due Dialoghi' (Camerino 1564); vgl. die Auszüge bei Steinmann II 555, doch ergeht sich dieser Kritiker vielfach in ganz deplacirten Spitzfindigkeiten.

[3] Carlo Cesare Malvasia Felsina pittrice II (Bologna 1678) 253.

diese Personen in verschiedenen Stellungen, welche eben nicht von der heiligen Religion eingegeben sind'. Darauf erwiderte ihm der gewiss einwandfreie Untersuchungsrichter: ‚Wisst Ihr denn nicht, dass, wenn man das Jüngste Gericht darstellt, für welches man keine Kleider annehmen darf, man auch keine zu malen braucht? Was ist denn in diesen Figuren, was nicht vom Heiligen Geiste eingegeben ist?'[1] Ich dächte, dieses Gutachten einer Instanz, deren Competenz man kaum bestreiten kann, zeige unwiderleglich, dass der Künstler sich für seine ‚Neuerungen' auf eine feste und allgemeine Tradition und auf sachliche und selbst theologische Gründe berufen konnte.

Im 18. Jahrhundert fand nach Platner[2] Richardson, dass ‚das Fresco ein vortreffliches Bild für eine Zeichenakademie sei, aber nicht um das Jüngste Gericht darzustellen'; und Platner selber, der sich ersichtlich bemüht, von höherem Standpunkt aus das Werk zu werthen, meint, dass ‚der Künstler nicht selten das Schickliche und Angemessene im Charakter und Ausdruck der Handlung aufopferte'; dass der Stil der Zeichnung einförmiger und minder edel und schön sei als in den früheren Schöpfungen Michelangelo's; dass der grossartige Charakter der männlichen Figuren oft ziemlich ans Plumpe grenze und die weiblichen jeder Anmuth entbehren, wie die jugendlichen männlichen der entsprechenden Zartheit und die Engel des gewöhnlichen Kennzeichens der Flügel. Dass die Romantik des 19. Jahrhunderts, soweit sie nur Gothik als christliche Kunst anerkannte, für dieses Riesenwerk nur Worte schärfster Ablehnung, dann und wann auch mitleidigen Bedauerns hatte, ist natürlich[3]. Aber auch bei den nicht unter solchem Parteibann stehenden Forschern, auch bei den Gelehrten, die weniger Gewicht auf den religiösen Gehalt von Kunstwerken legen, hat sich die Ueberzeugung von dem unreligiösen, fremdartigen Charakter des Jüngsten Gerichtes festgesetzt. Müntz sieht darin nur ‚Variationen eines vollendeten Zeichners über ein und dasselbe Thema'; es ist ihm nicht mehr das Werk eines überzeugten Gläubigen. Und als marcanteste Neuerung führt der Geschichtschreiber der italienischen Renaissance die Ersetzung des bärtigen Christustyps durch den unbärtigen an, eine Ersetzung, die nur der Sucht nach Neuem entspringe[4]. In dieser Charakterisirung sind aber doch zu grosse Uebertreibungen unterlaufen. Der Faden der Tradition ist hier durchaus nicht abgerissen, sondern sorgsam fast durch alle, scheinbar noch so neuartigen Einzelheiten hindurchgeführt. Und was den Christustyp betrifft, so scheint es uns keinen Augenblick zweifelhaft, dass der Künstler mit dem unbärtigen altchristlichen Typus die unvergängliche Jugendfrische und Kraft des Gottmenschen hat markiren wollen. Auch Grimm ist nicht recht befriedigt von der Gestaltung dieses Drama's; er betrachtet sie als ungermanisch, specifisch romanisch: ‚ein Nachklang des antiken, auch im Alten Testament oft genug wiederkehrenden Gedankens, dass das Göttliche mehr eine zürnende, furchtbare Gewalt sei, statt die Quelle des Guten allein, die alles Uebel als eine Verblendung der Menschen endlich aufhebt'[5].

---

[1] Mitgetheilt aus den Prozessacten des Sant' Uffizio in Venedig von Pietro Caliari Paolo Veronese (Roma 1888) p. 104. Zahns Jahrb. f. Kunstwiss. I 84.

[2] Bunsen-Platner Beschreibung der Stadt Rom II 2, 278 ff.

[3] Vgl. die charakteristischen Aeusserungen Aubers Hist. et théorie du symbolisme IV (Par. 1884) p. 261 ss.

[4] Müntz Hist. de l'art pendant la Renaissance III 486 ss.

[5] H. Grimm Leben Michelangelo's II 196.

Viel bestimmter und concreter formulirt sind die Bedenken bei Bole[1], der überhaupt der Erste ist, der diesen Fragen mit wirklichem Sachverständniss nahegetreten ist. Bei ihm findet sich eine ebenso feinsinnige Analyse dieses Meisterwerkes wie eine warme, verständnissvolle Anerkennung seiner Grösse und seiner Vorzüge. Aber er constatirt doch, dass in der künstlerischen Entwicklung Michelangelo's ein bedauerlicher Abfall wahrzunehmen ist, und dass er sich allmählig ‚ein Ideal schuf, das nicht mehr das christliche ist'. Dieses Ideal war für ihn die monstruöse, materielle Steigerung der Menschengestalt ins Gewaltige, also Betonung nur der einen und auch noch niedern Seite am Menschen; in dieses Streben ist die Vorliebe für die nackte Gestalt schon eingeschlossen, wodurch das geistige Element, das hauptsächlich im Antlitz sich ausprägt, sehr stark beeinträchtigt ist. Weiterhin findet Bole jenes Ideal in der roh physischen Athletisirung, die nimmermehr adäquater Ausdruck übernatürlicher Vollkommenheit sein könne; und als vierte Eigenheit wird uns das völlige Preisgeben jeder Tradition genannt. So ‚geht ein zwieschlächtiges Wesen durch das ganze ungeheure Werk. . . . Ein tiefer christlicher Zug äussert sich in so manchen Einzelgestalten und Scenen. Es stürmt aber, mit wildem Ungestüm sich entschieden vordrängend, über diese Wolkenetagen ein anderer Geist daher. . . . Zwei nicht zusammengehörige Dinge sind hier zusammen und ineinander geschweisst, ein überaus ernster Gegenstand des christlichen Glaubens und eine sinnenbetäubende, durch Hunderte von Athleten sich vollziehende Schaustellung von Körperhaltung und Körperbewegung, in den Trägern der Leidenswerkzeuge eine wahre Akrobatenleistung von Schnelle und Behendigkeit.'[2]

Ungefähr in gleichem Sinne, im Gesammturteil aber womöglich noch schärfer, spricht sich neuerdings Keppler[3] aus. Er sieht die verwegene, alle Frömmigkeit zerstörende Aenderung Michelangelo's einmal darin, ‚dass er gar nicht nach Mitteln suchte, das Uebersinnliche, Jenseitige, Himmlische über diese Welt hinauszuheben, dass er vielmehr einen neuen Himmel schafft, in welchem das Himmlische nur in der Uebertreibung des Irdischen besteht, und rücksichtslos die kirchliche Tradition umstösst und verwegen Engel und Heilige und Christus selbst des Gewandes der Herrlichkeit beraubt'. Auch wird strenge getadelt, dass in der Anordnung und Auffassung der Gottesmutter und der Apostel die Gepflogenheit der frühern Kunst preisgegeben und kein Unterschied mehr zwischen den himmlischen Gestalten und den übrigen, zwischen den Engeln, Heiligen, Auserwählten und Auferstehenden festgehalten wird. Zum Schlusse wird es als ‚eine tragische Bedeutung von Michelangelo's Jüngstem Gerichte' bezeichnet, dass hier zum ersten Male ein religiöses Thema ohne religiöse Absicht und Rücksicht, rein vom einseitig künstlerischen Standpunkt aufgefasst und durchgeführt wurde. Es ist zwar die Grundidee des Bildes religiös, aber die Kunstsprache, in welcher es behandelt ist, ermangelt jeden religiösen Klanges'[4].

Mir will scheinen, dass dieses Urteil zu streng ist. Schon weiter oben haben wir das zu erweisen und vor allem festzustellen gesucht, dass das Neue und Eigenartige im letzten Grunde die rücksichtslos consequente Durchführung der im ‚Dies irae' gelegenen kirchlichen Tradition ist; daraus leiten

[1] Fr. Bole Sieben Meisterwerke S. 94—108.
[2] Bole a. a. O. S. 103 ff.
[3] Keppler a. a. O. S. 239 ff.
[4] Keppler a. a. O. S. 257. 258. 265.

sich die meisten der von dem geistreichen Verfasser beklagten Missstände ab. Andere aber sind Ergebnisse der eigenartigen künstlerischen, nicht ethisch religiösen Entwicklung des Meisters, und zu einem gewissen Grad auch seiner seelischen Stimmung zur Zeit der Entstehung des Bildes. Man halte sich bei Beurteilung des Werkes diese zwei Momente stets gegenwärtig: man wird dann gewiss manches anders ansehen können. Ein Andachtsbild, ein streng religiöses Bild, das erhebt und erwärmt, hat Michelangelo nie schaffen wollen; was ihm aufgetragen war, das war das Schlussglied, das Facit des heilsgeschichtlichen Processes, der über dem Altarfresko mit der Schöpfung der Welt begann, der in den Deckenbildern einmal den unaufhaltbaren Niedergang des Menschen kennzeichnet, daneben aber auch über die lichten Höhen der wunderbaren Gottesführung hinweggeht, um unten an den Wänden in die gottgewollte Bahn wieder einzumünden und schliesslich fast an seinem Ausgangspunkte mit diesem erschütternden Schlussaccord zu enden. In solchem Zusammenhang war es nur auf Belehrung, auf Erschütterung abgesehen. Daneben wird man Keppler allerdings darin zustimmen müssen, dass in der Darstellung der Engel und auch der meist unbekleideten Heiligen aus künstlerischen Rücksichten allerdings auch wieder ein vom religiösen Standpunkt durchaus nicht zu billigendes Verfahren eingeschlagen wurde. Aber eine Neuerung in dem Sinne, dass der Künstler keinerlei Anknüpfungspunkte in der damaligen Vorstellungswelt dafür gehabt hätte, kann das kaum genannt werden, wenn man sich an den Bescheid der venezianischen Inquisition erinnert. Man wird immerhin gerne des gleichen Verfassers Schlusswort unterschreiben: ‚Man meint vor diesem Riesenwerk seines Lebens ihn seufzen und jene bangen Herzensklagen ausstossen zu hören, die er mit seiner Liedergabe zu Sonetten zusammenwob; man begreift, wie er so sehr Meister sein konnte in Schilderung der Trauer, in bangen und schaurigen Tönen; viel von dem, was er malte, lag ihm tief in der Seele, die auf den Irrwegen, auf welche sein feuriger Geist sie fortriss, keine Ruhe finden konnte.‘

In künstlerischer Hinsicht hat Burckhardt sein Urteil dahin formulirt: ‚Wenn nun zumal die Gruppe um den Richter mit ihrem Vorzeigen der Marterinstrumente, mit ihrem brutalen Ruf um Vergeltung einigen Widerwillen erwecken mag; wenn der Weltrichter auch nur eine Figur ist wie alle andern, und zwar gerade eine der befangensten, immer noch bleibt das Ganze einzig auf Erden.‘ [1]

Aber wie verhängnissvoll für die weitere Entwicklung der italienischen Kunst wurde eben diese grandiose Seite! Was hier das Ergebniss des Zusammentreffens besonderer Umstände in einem eigens disponirten titanischen Genius war, das wurde in Zukunft allgemeine Regel; Michelangelo's prophetisches Wort über sein Werk hat sich nur zu sehr erfüllt. Diese Bewegungs- und Verkürzungsprobleme, diese Hochsteigerung des Ausdrucks, der jede einzelne Fiber in gewaltsamer Spannung hält, waren bei Michelangelo wol noch zur Noth motivirt; sie hielten sich aber schon hart an der Grenze des Zulässigen, nicht minder auch die Auflösung der Composition in die wuchtigsten Kraftmassen. Bei den Nachfolgern haben wir nur diese gewagten Kunstgriffe ohne die individuelle Voraussetzung, die Uebertreibungen im Ausdruck und in der Bewegung ohne Grund und geistigen Inhalt. Die Formenschönheit und die Compositionsarchitektonik des Urbinaten war wie

[1] ‚Cicerone‘ S. 759.

hinweggefegt, unter diesem Formalismus aber auch jedes natürliche Empfinden erstickt.

Fresken der Cappella Paolina.

Die letzte Entwicklung dieses Alterstils Michelangelo's und zugleich das letzte Werk der Malerei von seiner Hand bezeichnen die Fresken der Cappella Paolina, einer von der Sixtinischen Kapelle durch die Sala Regia getrennten, gegen S. Peter hin gelegenen Kapelle, die Paul III durch Antonio da Sangallo hatte erbauen und nach einem Deckenbrand von 1535 mit einer Stuckdecke durch Perin del Vaga unter Michelangelo's Aufsicht hatte versehen lassen. Ende November 1541 ist zum ersten Male in einem Brief des Cardinals Parisani die Rede davon, dass Michelangelo den Freskenschmuck übernehmen soll. Das Verhältniss des Künstlers zu dem Farnese-Papst war derart, dass er den Auftrag nicht ablehnen konnte; mit Freuden und innerer Ueberzeugung ging er aber keineswegs ans Werk. ‚Ich kann dem Papste nichts abschlagen', schrieb er damals einem Praelaten [1], ‚ich werde nicht muthig malen und unglückliche Sachen machen.' Dieser Geist des Unbehagens spricht nun allerdings in hohem Masse aus den zwei mächtigen Fresken, die der Bekehrung Pauli und der Kreuzigung Petri gewidmet sind. Ein inneres Verhältniss zu dem Gegenstand hat der Meister wol gar nicht gewonnen; was er allein anstrebte, das war die Wirkung durch Gruppenmassen und gewaltige Ausdruckskraft, und Beides hat er auch im höchsten Masse erreicht. Die zwei Fresken sind in die Zeit von 1542 bis 1550 zu setzen [2]; infolge mehrmaliger schwerer Erkrankung und der Übernahme anderer wichtiger Werke, wie der Pläne für die Befestigung des Borgo, der Vollendung des Juliusgrabes und der Leitung des Baues von S. Peter, rückte die Malerei nur langsam vor. Am Anfang beabsichtigte Paul III noch drei der für das Juliusgrab gefertigten Statuen, nämlich die Madonna, den Propheten und die Sibylle, für den Schmuck der Kapelle zu verwenden, wodurch neue Abmachungen und Pläne für das Denkmal nöthig wurden. Schon im 18. Jahrhundert waren die zwei Fresken derart beschädigt, dass man kaum noch etwas erkennen konnte, und neuere Restaurationen haben das Ihrige dazu beigetragen, ‚dass vielleicht kein echter Pinselstrich Michelangelo's mehr zu erkennen ist' [3].

Die Kreuzigung Petri ist eine ausserordentlich figurenreiche Scene in einer völlig baumlosen Hügellandschaft. Von ganz besonderer Kraft und Lebendigkeit ist die Mittelgruppe, wo die Henker sich bemühen, mit grösster Anstrengung das schwere Kreuzesholz, das bereits den unter der Eigenschwere wuchtig seitlich sich ausbiegenden Leib des Heiligen trägt, in ein Loch einzulassen. Ein junger Mann räumt davon noch eben die letzten Erdschollen weg. Die zahlreiche Zuschauermenge ist lediglich gruppenweise angeordnet und charakterisirt: links vom Gekreuzigten Soldaten zu Pferd und zu Fuss, voll Neugierde oder Gleichgültigkeit; im Vordergrund eine Anzahl Personen, von hinten gesehen, den Anhang aufwärts schreitend; im Hintergrund, hinter dem Gekreuzigten, gewahrt man kaum eine tiefere Antheilnahme, wol aber rechts davon, wo die Freunde und Anhänger des Apostels, im Gegensatz zur gegenüberliegenden Seite, abwärts schreiten und theils Furcht, theils Trauer und Empörung kundgeben.

---

[1] Lettere, ed. Milanesi 490.

[2] Vgl. Vasari VII 215 ff. — Condivi Leben Michelangelo's, Uebers. von Pemsel, S. 152. — Documente über Besichtigung der Arbeit durch Paul III im J. 1545 u. 13. Oct. 1549 in Repert. f. Kunstw. XXX (1907) 194.

[3] Grimm Leben Michelangelo's II 291.

Die Bekehrung Pauli zerfällt nach Art der Visionsbilder in zwei Theile. Im Mittelpunkt des untern Feldes ein nach hinten rasendes, mühsam gehaltenes Pferd, in kühnster Verkürzung gesehen; rechts davon, ganz im Vordergrund, zu Boden der schon bejahrte Paulus in völliger Hülflosigkeit, um den sich einige Begleiter bemühen, während andere entsetzt nach rückwärts fliehen oder verständnisslos nach oben schauen. Flucht und Zeichen höchster Bestürzung bei den am Boden sich Wälzenden nimmt man auch wahr auf der andern Seite. In den Lüften kreist unterdessen eine nicht minder erregte Schaar über diesem Reisetross; um den Herrn, der wie ein Adler nach abwärts stösst, eine Figur ‚von zwingender Gewalt', die ihn umschwebenden Engel ohne jedes symbolische Emblem, lauter athletenhafte nackte Jünglinge.

Man wird diesen kühnen plastischen Gruppen schwerlich das Alter und die Müdigkeit eines fast 75jährigen Greises ansehen; die Kraft der Darstellung ist kaum zu überbieten, sowenig wie die Schönheit einzelner Partien, z. B. des am Boden liegenden Paulus. Von einer Symmetrie jedoch ist in diesen völlig formlosen, in lauter Gruppen zerfallenden Darstellungen nichts mehr wahrzunehmen: ‚schwere geballte Massen und daneben gähnende Leere' (Wölfflin). Noch weniger aber weht uns christlicher und religiöser Geist aus diesen letzten malerischen Schöpfungen Michelangelo's entgegen. So hätten auch Scenen aus der Ilias oder Odyssee dargestellt werden können.

6.

Die Sculptur. Michelangelo als Bildhauer.

In der Sculptur des Cinquecento vollzog sich zuerst der consequente Anschluss an die Antike. Was in der Frührenaissance antikisirend war, das konnte doch höchstens als äussere Verkleidung der durch und durch in anderm Geiste gehaltenen Darstellungen gelten; antik im eigentlichen Sinne des Wortes, in der Folgerichtigkeit der Formen und des Ausdrucks waren die Schöpfungen Donatello's so wenig wie die Venus von Botticelli. Immer noch herrschte hier das Streben nach Vergeistigung, die Tiefe und zauberhafte Anmuth des Gedankens vor, und so weltlich auch die religiösen Sujets dreinschauen mögen, der Funke religiöser Tradition bricht doch deutlich durch die heitere Schalkhaftigkeit durch. Allmählig aber treten auch antike und mythologische Motive häufiger auf, doch sind sie noch völlig naiv erfasst und stilisirt in der Durchführung. Die Nachahmung der Antike in der Frührenaissance erstreckte sich meist nur auf Aeusserlichkeiten; erst auf dem Höhepunkt der Renaissance führte ihre eigene Entwicklung sie zum tiefsten Geheimniss der classischen Kunst, zur schönen Linie. Damit war aber von selbst auch schon gegeben, dass der Gedanke und der geistige Gehalt eines Motivs dem Streben nach der regelmässigsten und schönsten Form sich opfern musste. Die Folge war eine Zuwendung zur Antike und eine Abkehr von der Natur, und gleichzeitig ein Preisgeben der lebendigen Wirklichkeit und des seelischen Ausdrucks zugunsten des Formellen. Das Nackte, in dem man allein die Form rein zu finden glaubte, erfuhr jetzt eine bewusste grosszügige Behandlung, und gegenüber dem heitern Spiel mit antikem Beiwerk, der Ausfüllung der Hintergründe mit baulichen Motiven drang man auf möglichste Vereinfachung der Zuthaten, vor allem auch in der Gewandgebung; das feierlich ernste Pathos antiken Geistes kommt jetzt zu seinem Recht. Es war freilich nur ein flüchtiger Moment, da man sich auf dieser Höhe hielt; das Streben nach

der gesetzmässigen Form führte sofort zum Formalismus, und die Kälte und geistige Leere gähnt uns aus diesen classicistischen Werken doppelt frostig an nach den frisch und lebendig empfundenen Gebilden des Quattrocento. Das Fahnden nach möglichst lebhaften Bewegungsproblemen, nach energisch durchgeführtem Contrapost, den Andrea Sansovino als neues Element aufbrachte und den die Schule bald als einzigen Zweck einer Darstellung ansah, mündete nur zu bald in vollendeten Manierismus, in dem jede frische Natürlichkeit und charaktervolle Individualität erstickt wurden. In der religiösen Kunst machte sich diese Entwicklung ganz besonders fühlbar, weil hier der geistige Gehalt in erster Linie notthat und allein die Verständlichkeit eines Motivs und das innere Verhältniss der Beschauer dazu bedingte. Es entstanden jetzt religiös-biblische Gestalten, die, jeder höhern Idee entleert, in ihrer kalten Formenschönheit weit mehr an antike Typen erinnerten und bei ihrem allgemein gehaltenen Ausdruck weit eher der Namensunterschrift oder deutlicher Attribute bedurften als die entsprechenden Darstellungen in der voraufgegangenen Periode. Viel besser passten sich dieser Entwicklung die immer zahlreicher werdenden hohlen Allegorien an, deren geistiger Inhalt doch nicht concret fixirt war.

Andrea Sansovino.

Mit Andrea Sansovino machte die Sculptur diesen bedeutsamen, in seinen Folgen gewiss verhängnissvollen Schritt von der Früh- zur Hochrenaissance. Andrea Contucci da Monte San Savino [1], danach Sansovino genannt (1460—1529), bildete sich unter Antonio Pollaiuolo und Bertoldo in Florenz. Ausgezeichnet durch ein feines Schönheitsgefühl, das sein Ideal aber weniger im Leben als in der Antike sucht, ermangelt er einer bestimmtern Individualität, und bei aller Schönheit der Formen und der Gewandung bleiben seine Typen, besonders in den späteren Werken, kalt und streng. Seine Jugendwerke, wie die zwei Terracotta-Altäre, ehedem in S. Agata, jetzt S. Chiara in Monte San Savino, der eine mit den Gestalten der hll. Laurentius, Sebastian und Rochus und mit historischen Darstellungen (Martyrien) auf der Predella, der andere mit der thronenden, von zwei Engeln gekrönten Madonna inmitten von vier Heiligen, verrathen noch ganz den Zusammenhang mit Donatello, sie sind aber eben so nüchtern in der Anordnung wie der Altar der Corbinelli-Kapelle von S. Spirito in Florenz: im Mittelfeld ein Tabernakel, rechts und links davon in von Medaillons überragten Nischen der hl. Jacobus und der hl. Matthäus; auf der Predella biblische Scenen (Enthauptung des Täufers, Abendmahl u. a.); auf dem vom Jesuskind überragten Giebelaufsatz die Krönung Mariae und rechts und links davon leuchtertragende Engel [2]. Die Pilasterverzierung, die entschieden unruhig wirkt, nach Schönfeld aber erst spätere Zuthat sein soll, zeigt statt der Arabesken nach antikem Vorbild Gebrauchsgegenstände und Passionsinstrumente. Für die Werke, die Sansovino in achtjährigem Aufenthalt in Portugal (1491—1500) für die Könige Johann II und Manuel ausführte, sind wir ganz auf Vasari und einige spätere Zeugnisse angewiesen. Vasari nennt vor allem den Bau eines Palastes, einen Holzaltar mit verschiedenen Prophetendarstellungen, ein Basrelief mit einer Maurenschlacht und eine Statue des hl. Marcus; letztere beiden Schöpfungen sollen

[1] Vasari-Milanesi IV 509 ff. — A. Rosenberg in Dohme's Kunst und Künstler Nr. 72 (II 2, Leipz. 1879). — A. Monti u. G. Fabiani A. Sansovino. Roma 1864. — Schönfeld A. Sansovino u. seine Schule. Stuttg. 1881. — E. Mauceri A. Sansovino e i suoi scolari in Roma (L'Arte III [1900] 241 sgg.). — Reymond La sculpture florentine IV 29 ss.

[2] Abb. bei Bode Denkmäler d. Renaissance Sculptur Toscanas (München 1902/05) Taf. 532.

angeblich noch im Marcuskloster in Coimbra erhalten sein, doch ist nach Reymond nichts dort aufzufinden. Das erste Werk nach seiner Rückkehr nach Florenz, die Taufe Christi über der Paradiesespforte des Baptisteriums [1] (1502, vollendet von Danti), zeigt die künstlerische Eigenart des Meisters in voller Ausbildung. Die Gruppe — der Engel gehört dem Manierismus des 18. Jahrhunderts an — ist monumental aufgefasst, und in der Gestalt des Heilandes liegt die erste bewusste Durchführung des Nackten in Florenz vor, bei der jeder geistige Ausdruck und jede religiöse Stimmung der Schönheit der Form geopfert wird. Das gleiche gilt von den 1503/1504 für Civitali's Johanneskapelle im Dom in Genua entstandenen Statuen der Madonna und des Täufers; in der monumentalen Auffassung und Durchführung bewunderenswerth, in Haltung und Gewandbehandlung von edler Grösse und bezaubernder Schönheit, aber in der ausgesprochen classicistischen Formengebung doch kalt (Fig. 202).



Fig. 202. Andrea Sansovino, Madonna. Johanneskapelle des Doms zu Genua. (Phot. Alinari.)

Sansovino's Hauptwerke entstanden in Rom und sicherten ihm den Ruf, das Grabmal in formeller Hinsicht bis zur letzten Vollendung ausgebildet zu haben. Julius II liess durch ihn in der Familienkirche S. Maria del Popolo die zwei Monumente für Cardinal Ascanio Sforza (1505; Fig. 203 u. 204) und Cardinal Girolamo Basso (1507) [2] errichten [3], nachdem vielleicht schon das einfachere Grabmal für Pietro da Vicenza in Araceli [4] vorangegangen war. Die beiden Monumente weisen nur in untergeordneten Punkten Verschiedenheiten auf; beide Male ruht der Todte — zwei prächtige Porträtgestalten — auf dem über hohem Unterbau sich erhebenden Sarkophag in der Mittelnische; in der Lunette darüber zeigt ein Rundmedaillon das alte Motiv der Madonna mit Kind. In den Seitennischen stehen zwei der Cardinaltugenden, Gerechtigkeit und Klugheit am Sforza-Grab, Stärke und Mässigkeit am Basso-Grab; zwei göttliche Tugenden sitzen darüber als Bekrönung der Seitentheile (jeweils Glaube, am jüngern Grab besonders ausdrucksvoll, und Hoffnung, beide wol von Civitali beeinflusst). Ueber dem hoch aufstrebenden Mitteltheil bilden ein segnender Gott Vater und zwei leuchtertragende Engel, die vom Corbinelli-Altar herüber genommen sind, den Abschluss. Die Haltung aller Figuren folgt fast nur zu gesucht dem Gesetz des Contraposts; ihre voll-

[1] Abb. bei Bode Taf. 536.

[2] Abb. bei Bode Taf. 533.

[3] Bereits erwähnt von Albertini De mirabilibus Romae (herausgeg. von Schmarsow Heilbr. 1886) p. 45.

[4] Abb. bei Steinmann Die Sixt. Kap. II 84.

endete, etwas conventionelle Schönheit ist die antiker Göttinnen oder Nymphen. Von feinerem Geschmack sind trotz des hohen Lobes, das Vasari der Temperantia des Basso-Grabes spendet, die Allegorien des Sforza-Monumentes. Das Florentiner Nischengrab ist in diesem neuen Grabmaltypus zu einem mehr selbständigen architektonischen Bau durch stärkeres Hervortreten der constructiven Glieder weiter entwickelt[1]; die allgemeine Anordnung ist, wie schon am Corbinelli-Altar, die des römischen Triumphbogens mit drei Nischen. Die Plastik ordnet sich zwar diesem klaren Aufbau mit ihren Freistatuen vollständig unter, wie sogar die selbständiger auftretenden Figuren über den Seitennischen die constructive Function der Ueberleitung zum Mittelstück haben, anderseits ist die Architektur für ihre Wirkung und in ihrer Zweckbestimmung ganz auf die Plastik angewiesen. Durch dieses harmonisch abgewogene Wechselverhältniss wird ein ‚Rhythmus der Massen' von sicherer Wirkung erzielt, zum Theil aber wieder aufgehoben durch die ausserordentlich sorgfältig ausgeführte Ornamentik, die wie am Grab Pauls II alle architektonischen Flächen überzieht. Eine weitere Neuerung weist die Behandlung des Todten auf, der nach dem Vorbild der etruskischen Gräber, auf dem Sarkophagdeckel ruhend, halb aufgerichtet dargestellt wird. Diese Störung der Todesruhe ist durch die künstlerische Erwägung bedingt, die Nische nicht zu gross und die Figur nicht zu klein erscheinen zu lassen und zugleich durch den halb aufgestützten Oberkörper und die angezogenen bezw. übereinander geschlagenen Beine die Belebung anzuzeigen. Das Gequälte dieser Lage und der innere Widerspruch lassen sich indes durch die geschickte Wahrung der Raumverhältnisse kaum genügend rechtfertigen. Aber die hier durchgeführte Lösung wird bis tief ins 17. Jahrhundert hinein typisch, bis die Figur des Todten überhaupt jede Andeutung des ewigen Schlafes abstreift und in der vollen Lebenskraft dem Beschauer entgegentritt. Abgesehen von diesen rein künstlerischen Neuerungen bewahren diese Grabmäler, wie überhaupt die der Früh- und selbst theilweise noch die der Hochrenaissance, ungemein viel von der alten christlichen Tradition. Auf die Anbringung der Madonna über dem Todten wurde schon hingewiesen; sie lässt sich bis ins früheste Mittelalter fast regelmässig an Grabmonumenten nachweisen als Illustration der Bittworte des Salve Regina: *Et Iesum benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende.* Weniger klargestellt ist die Beziehung der Tugenden zum Grabmonument. Im allgemeinen findet man diesen Grabschmuck wenig dem Ernst des Grabes entsprechend; Klaczko wenigstens meint: ‚*Ce n'est point le sommeil du juste, mais bien la siesta du riche; les vertus et les allégories semblent plutôt former le cortège d'un haut dignitaire, être là pour la pompe, nullement pour la prière*'[2]. Es ist in solchen Bemängelungen aber ganz vergessen, dass das Motiv der Cardinaltugenden seit vielen Jahrhunderten mit dem Grabe verknüpft war und auch eine dementsprechende Verwerthung in der theologischen Litteratur gefunden hat. Schon am Grabmonument Papst Clemens' II in Bamberg begegnet es, weiterhin in früheren Zeiten auf Gräbern in S. Giovanni a Carbonara und S. Chiara in Neapel, am Monument des Petrus Martyr in Mailand u. a. Insofern die vier Tugenden zusammen mit den theologischen die Grundlage des christlichen Lebens repraesentiren, bilden sie nach der Lehre der Theologen die natürliche Schutzwehr gegen den

[1] Vgl. Fritz Burger Das florentinische Grabmal bis Michelangelo (Strassb. 1904) S. 273 ff. — Steinmann Die Sixt. Kapelle II 86 ff. [2] Klaczko Jules II p. 137.

geistigen Tod [1]. Nichts natürlicher, als dass diese Herrinnen, denen der Todte im Leben gedient, ihm das Geleite ins Jenseits geben und treue Wache an seinem Grabe halten. Zur Zeit des Humanismus mochte noch ein weiteres Motiv hinzukommen: die Vorliebe für Allegorien abstracter Begriffe überhaupt, die uns oft genug in Elogien auf hervorragende Todte begegnen. Weit entfernt also, ein rein humanistisches, der religiösen Bedeutung so gut wie entkleidetes Element zu sein, wurzeln diese Allegorien tief in der theologischen und künstlerischen Tradition des Mittelalters.



Fig. 203. Andrea Sansovino, Grabmal des Cardinals Ascanio Sforza. Kirche S. Maria del Popolo zu Rom. (Phot. Alinari.)

Der von Sansovino in S. Maria del Popolo geschaffene Grabmaltypus war für Rom unverkennbar eine Offenbarung. So sehr die zwei Vorbilder in der stereotypen Wiederholung der gleichen Motive den Mangel einer reichen Erfindungsgabe documentiren, so wurden sie doch oft theils von der geschäftigen Werkstatt des Meisters theils von andern Künstlern wiederholt [2].

Für den Luxemburger Praelaten Goritz schuf Sansovino die Freigruppe der Hl. Anna Selbdritt in S. Agostino (1512), eine freie Nachbildung von

[1] Vgl. INNOC. III De sacr. alt. myst. II 50 (MIGNE CCXVII 829).

[2] Eine Wiederholung ist das Doppelgrab des Card. Giov. Micheli, Bischofs von Agen, in S. Marcello al Corso; eine geschmacklose Nachahmung das Grabmal des Card. Castro in S. Maria del Popolo; sehr handwerksmässig das des Antonio Albertoni in Araceli wie auch das des Mario Maffei († 1537) von Raphael Cioli im Dom zu Volterra. Vgl. STEINMANN Die Sixt. Kapelle II 88. SCHÖNFELD a. a. O. S. 19.

Lionardo's Bild. Die Mutter Anna mit tiefbeschattetem Gesicht, dessen scharfgefurchte Runzeln im harten Stein geradezu brutal wirken, und daneben das gänzlich ausdruckslose Gesicht der Gottesmutter. Schwer nur kann man sich heute das Lob, das Vasari der Gruppe spendete *('la quale opera si può fra le moderne tenere per ottima')* sowie die von ihm mitgetheilte Thatsache erklären, dass zahlreiche Lobeshymnen auf das Werk gedichtet und daran befestigt worden sind [1]. Bis zum Madonnentyp Raffaels scheint uns ein weiter Abstand zu sein, wenn auch Schönfeld recht emphatisch meint: 'Wenn irgend eines, so kann dieses Madonnenideal den Vergleich mit dem des grossen Urbinaten in der That bestehen' (S. 22).

Plast. Schmuck der Casa Santa in Loreto.

Die letzten Lebensjahre (1513—1529) Sansovino's gehörten fast ausschliesslich der Ausschmückung der Casa Santa in Loreto. Bramante hatte hier durch seine Marmorumkleidung des heiligen Hauses rein nur mit architektonischen statt ornamentalen Formen ein Wunderwerk an grosser einheitlicher Wirkung und von streng classischen Motiven geschaffen; auf incrustirten Stylobaten cannelirte Halbsäulen korinthischen Stils und darüber eine leichte, vornehme Balustrade. Dem einfachen grossen Zug dieses ornamentalen Baues entsprach Sansovino's Decoration in keinem Punkte. Wenn auch nur ein Theil davon von ihm selbst herrührt, so hat er doch die Entwürfe fürs Ganze geliefert und zweifelsohne seinen zahlreichen Schülern die Richtung gewiesen. Jede Wand bekam im Mittelfeld eine breite und zwei schmälere Relieftafeln, jederseits von zwei Nischenfiguren, Propheten und Sibyllen, flankirt. Die Reliefdarstellungen behandeln Scenen aus dem Leben der Gottesmutter: Verkündigung (Fig. 205), Geburt Christi, Anbetung der Magier, die nach Vasari allein vom Meister herrühren [2]. Abgesehen von unleugbaren Schönheiten im einzelnen verrathen sie eine völlige Verkennung des plastischen Stils (vgl. den Lichtstrahl bei der Verkündigung) und den alten Mangel an Erfindungsgabe, insofern ganze Gemälde von Raffael und Michelangelo in die Plastik übertragen wurden. Daher zum Theil auch die ganz unnatürliche Lebhaftigkeit und die Ueberladung der Scenen mit Figuren (bei der Verkündigung noch Gott Vater mit einem Chor von Engeln). Schwieriger noch als bei den Relieftafeln lässt sich die Frage nach der Autorschaft an den zwanzig Nischenfiguren der Propheten (sitzend) und Sibyllen (stehend) beantworten. Mit einiger Sicherheit aber kann man sie für Aurelio und Girolamo Lombardo, Simone Cioli da Settignano, Giovanni Battista und Tommaso della Porta (für letztere zwei die Sibyllen) in Anspruch nehmen. Michelangelo's Einfluss auf Ausdruck und Haltung lässt sich nicht verkennen.

Sansovino's Verdienst wird darin zu suchen sein, den Uebergang von der quattrocentistischen Renaissance zur Hochrenaissance vermittelt zu haben, dadurch dass er im Gegensatz zu dem anmuthig frischen Naturalismus der Florentiner auf freiern Ausdruck und einfachere, grössere Formen drang. Ein Geist von zu wenig durchdringender Kraft und von beschränkter Erfindungs-

---

[1] Gesammelt von Blasius Palladius liegen sie vor aus der ersten Zeit in dem äusserst seltenen Büchlein: CORICIANA In Laude di Andrea Contucci, Roma 1524. Vgl. VASARI IV 516.

[2] Die weiteren Reliefs, von denen SCHÖNFELD Lichtdrucknachbildungen gibt, enthalten die Vermählung Mariae (mit zwei entschieden ungleichen Hälften, die rechte schon sehr unruhig), Geburt Mariae, von Bandinelli u. Montelupo ausgeführt; die kleineren Reliefs: Heimsuchung, von Montelupo (nach Albertinelli), die Volkszählung in Bethlehem, von Francesco da Sangallo, unter der Verkündigung; Tod Mariae und Uebertragung des heiligen Hauses.

gabe, blieb er am antiken Vorbild hängen und rang sich nicht wie Michelangelo zu einem völlig selbständigen, auf den Gesetzen der grossen classischen Kunst aufgebauten Stil durch. Trotzdem war er der gefeiertste Bildhauer vor Michelangelo, der einen grossen Stab von Schülern um sich hatte. Das ideale Schönheitsempfinden des Meisters, das in etwa einen Ersatz für den köstlichen Naturalismus der vorausgegangenen Entwicklung gewähren kann, war Keinem derselben gegeben, noch weniger die schöpferische Phantasie, die auch Sansovino versagt war. Eine Anzahl dieser Schüler[1] entwickelte ihre Hauptstärke in decorativen Elementen, wie der Architekt Giuliano da Sangallo (1455—1534), dem die zwei Monumente von Francesco und Nera Sassetti in S. Trinità zu Florenz, einfache Nischensarkophage, mit energisch gehaltenen Porträtmedaillons auf dem von Arabesken und spielenden Putten überzogenen Sockelstreifen, auch auf dem Gebiete der Plastik einen Namen gesichert haben, Andrea Ferrucci aus Fiesole (1465—1526) und Benedetto da Rovezzano (1476—1556). Von Ferrucci rühren eine Anzahl plastischer Werke her, wie der Taufbrunnen in Pistoia, der dem Corbinelli-Altar nachgebildete Altar von Fiesole[2], sein Hauptwerk, ein hl. Andreas (1512) mit durch die unruhige Gewandfülle stark durchmodellirten Körperformen, sowie eine Büste Marsilio Ficino's im Dom von Florenz; wenig mehr vom streng christlichen Geist wohnt dem Medaillonrelief einer Madonna im Bargello inne. Noch schwächer ist das von Ferrucci's Schülern ausgeführte Grabmal Antonio Strozzi's in S. Maria Novella. In Rovezzano's Schöpfungen (Kamin im Pal. Borgherini, jetzt im Bargello; Nischengrabmal des Piero Soderini; Reliquienschrein des hl. Gualbertus für Vallombrosa, nur in Fragmenten im Bargello, 1505—1530) überwiegt das decorative Geschick weitaus das plastische Verständniss, wie der flaue Johannes in der Serie der für den Florentiner Dom bestimmten Apostel zur Genüge zeigt. Weit bedeutender als Plastiker sind Baccio da Montelupo (1469—1533?) und Giovanni Francesco Rustici (1474—1554), wiewol nur wenige sichere Werke ihnen zugeschrieben werden. Baccio's Broncestatue des hl. Johannes für Or San Michele (1515) zeigt jedenfalls eine grosse Auffassung und energische Durchführung, wenngleich der Ausdruck schon gesucht ist[3]. Viel kraftvoller noch und ausdrucksvoller in den Formen, dafür aber auch weit mehr gesuchten und complicirten Bewegungsproblemen nachgehend ist Rustici, dessen Broncegruppe mit der Predigt des Täufers[4] über einer Thür des Baptisteriums den grossen Zug der Hochrenaissance und etwas von Lionardo's Formengefühl verräth.

Ferrucci.

Rovezzano

Baccio da Montelupo. Rustici.



Fig 204. Andrea Sansovino, Allegorie der Gerechtigkeit. Detail von Fig. 203. (Phot. Alinari.)

[1] Vgl. hierüber vor allem Reymond l. c. IV 35 ss. — E. Manc(«) in L'Arte III (1900) 241 sgg.

[2] Abb. bei Bode a. a. O. Taf. 538.

[3] Verschiedene andere Werke, wie ein Crucifix und eine Büste Giuliano's de' Medici in S. Maria de' Servi in Florenz, einige Sculpturen für die Badia di S. Godenzo in Val di Sieve, weist C. de Fabriczy neuerdings auf Grund von archival. Nachrichten dem Baccio zu (Miscell. d'arte I [Flor. 1903] 67 ff.).

[4] Abb. bei Bode Taf. 537.

Bode schreibt Rustici auch ein von Vasari erwähntes Terracottenrelief mit der Erscheinung des Auferstandenen vor Magdalena zu.

Es ist bemerkenswerth für die Kunstentwicklung in Italien, dass im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts verschiedene dieser Künstler im Ausland ihr Glück versuchten, wie Rovezzano in England, Rustici in Frankreich, wo er eine Reiterstatue Franz' I entworfen haben soll; ganz im Ausland, und zwar in England, wo das freistehende Grabmal Heinrichs VII in der Westminsterabtei von ihm errichtet wurde, und in Spanien, wo von den zahlreich ihm zugeschriebenen Werken sicher ein viel gerühmter Hieronymus in Sevilla ihm angehört (Fig. 206), spielte sich die Wirksamkeit des gleichfalls noch dem Sansovino-Kreis nahestehenden Pietro Torrigiano ab (1472—1528). Er hatte im Unmuth über Michelangelo's Kritik durch einen energischen Faustschlag Diesem das Nasenbein zertrümmert, wofür er dauernd Florenz verlassen musste. Ueber die Anfänge, mit denen der grosse Stil des Cinquecento anhebt, ist er, fern der mächtigen Entwicklung in der Heimat, nicht hinausgekommen [1].

Torrigiano.



Fig. 205. Andrea Sansovino, Verkündigung. Relief an der Casa Santa zu Loreto. (Phot. Alinari.)

Im allgemeinen folgt dieser Kreis, wie übrigens Sansovino auch selbst, dem von Raffael vertretenen Schönheitsideal, ohne allzu sehr noch die von Michelangelo ausgehende Anregung zu kraftvollerem Ausdruck und zu gewaltiger Bewegungsfülle zu übernehmen. Ein Künstler wie Lorenzetto (1489—1541) hat sich ganz zum plastischen Interpreten Raffael'scher Vorlagen (Jonas in S. Maria del Popolo) gemacht; wo er selbständig auftritt, (Elias und das Altarrelief ebenda, die Madonna auf dem Altare im Pantheon neben Raffaels Grab u. a.), offenbart er völlige geistige Leere.

Zur grossen und fruchtbaren Florentiner Schule gehören noch eine Anzahl Künstler, deren Wirkungskreis schon in spätere Zeiten hinaufreicht und deutlich berührt und auch desorientirt wird von dem fatalen Einfluss der Künstlergrösse Michelangelo's, die aber im allgemeinen doch mehr sich entweder an die massvolle Formensprache Sansovino's oder in späterer Zeit an die entartete römische Schule Raffaels halten. Niccolò Pericoli genannt Tribolo (1485—1550) ist als Vertreter der Ersteren zu nennen. Denn in Jacopo Sansovino's Schule

Tribolo.

[1] Vgl. jetzt C. Justi im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XXVII (1906) 249 ff.

hatte er nur die Art von dessen Lehrmeister Andrea kennen lernen können, dem er später selbst noch durch die Mitarbeit an der Casa Santa in Loreto (von ihm vielleicht die Vermählung und der Tod Mariae, Wachsmodelle der Propheten) nahetrat. Sein Hauptwerk ist der plastische Schmuck der zwei Seitenportale an S. Petronio in Bologna neben Jacopo's della Quercia Mittelportal. Hier bildete er an den Thür- und Bogenlaibungen die Propheten und Sibyllen; an den Thüren selbst die Scenen aus dem Leben Josephs und theilweise auch aus dem des Moses, und bekundete trotz mancher Anklänge an Michelangelo (besonders an dessen Sixtina-Darstellungen) ein kräftig entwickeltes Formengefühl. Weit manierirter zeigt er sich schon in der Himmelfahrt Mariae im Innern von S. Petronio (1526), die von einer Schülerin, Properzia de' Rossi (gest. 1530), vollendet wurde. An dem in seiner Gesammtwirkung nicht glücklichen Grabmal Hadrian's VI in der Animakirche in Rom (entworfen von Peruzzi, ausgeführt von Michelangelo von Siena) gehören ihm wol nur die allegorischen Gestalten an. Ausser kleineren Arbeiten ist aus späterer Zeit seine Mitarbeit in der Sacristei von S. Lorenzo in Florenz zu nennen; im übrigen erschöpfte sich seine spätere Wirksamkeit fast ganz im Dienste Cosimo's I, an dessen baulichen Unternehmungen und grossen Gartenanlagen (Fontana Petraia).



Fig. 206. Torrigiano, Hl. Hieronymus. Museum zu Sevilla. (Phot. Lacoste.)

Cellini.

Eine der vielseitigsten Naturen, die nur in beschränktem Masse in unserm Zusammenhang zur Sprache kommen kann, ist Benvenuto Cellini (1500 bis 1571)[1], in ihrem ungezügelten Leben und in der seltsamen Vermengung von ungebundener Leidenschaftlichkeit und ängstlicher religiöser Befangenheit echter Südländer und Renaissancemensch. Auch wo er an grössere plastische Arbeiten, wie an den Perseus (Loggia de' Lanzi

[1] Beste Ausgabe seiner bekanntlich von Goethe übersetzten Selbstbiographie (Tüb., Cotta, 1803; vgl. darüber Vossler i. d. Allg. Ztg. 1900, Beil. 253) von Bacci, Fir. 1901. — Trattati dell'oreficeria e della scultura, messi alle stampe da C. Milanesi. Si aggiungono: I discorsi e i ricordi all' arte, le lettere e le suppliche, le poesie. Firenze 1857. — Eine neuere populäre Ausgabe seiner Vita und seiner Trattati von Rusconi u. A. Valeri, Roma 1901. — Campori Notizie inedite delle relazioni tra il Card. Ippolito d'Este e Cellini. Modena 1862. — E. Plon, Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur. Par. 1884. — Supino L'arte di Cellini, con nuovi documenti. Fir. 1901. — Ueber Cellini's Aufenthalt in Frankreich vgl. Dimier in Rev. arch. 1898, I 241—280, u. 1902, II 85—95. — Bacci in Miscell. d'arte I (1903) 21 sgg. — F. Pintor, Nuovi documenti Celliniani (Riv. d'arte II 120—132. 182—186: über seine Arbeiten an den Chorschranken im Dom von Florenz und seine Beziehungen zum Cardinal von Ravenna). — Fr. Cerasoli Documenti inediti su Benv. Cellini (Arch. stor. dell' arte VII 372—374).

in Florenz) oder an die Broncebüsten Cosimo's I, Bindo Altoviti's oder die in Frankreich (1540—1545) für Franz I entstandenen Werke, sich wagt, verleugnet sich in der Kleinlichkeit der Ausführung und der peinlich sorgfältigen, oft störend überladenen Behandlungsweise der Einzelheiten, wodurch jeder grosse Eindruck ausgeschaltet wird, die Technik des Goldschmiedes nicht. Als solcher hatte er für die Päpste Clemens VII und Paul III zahlreiche kirchliche Geräthschaften, wie Kelche, Buchdeckel für liturgische Bücher, Reliquiarien und Münzen zu liefern. In diesen Kleinarbeiten liegt auch die unleugbare Grösse und Bedeutung des Künstlers; auch theoretisch hat er auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst Bleibendes geschaffen durch seinen ‚Trattato'. In seiner geistvollen Selbstbiographie hat er aber ein Sittenbild seiner Zeit entworfen, das allein schon ihm Anrecht auf dauernden Ruhm erwerben musste; in seinen abenteuerlichen Schicksalen, in der Art, wie er heute kaltblütig seinen Gegner niederdolcht und morgen der hl. Lucia ein von ihm gefertigtes goldenes Votivauge darbringt zum Dank, dass er ungeschoren davonkam, und wie er übermorgen den Satz niederschreibt, dass Gott kein Vergehen ungestraft lässt, spiegelt sich zu einem guten Theil der zwiespältige Charakter dieser Uebergangszeit. Dabei hat Cellini doch in einem ursprünglich für sein Grab bestimmten Crucifixus (heute im Escorial) ein Werk von den edelsten Formen und vom rührendsten Ausdruck geschaffen [1].

Leone Leoni.

Als Stempelschneider und Medailleur begann auch Leone Leoni aus Arezzo (1509—1590) seine Laufbahn [2]; etwas von der Grösse der Auffassung und von dem ruhig massvollen Stil Lionardo's ging in Mailand auf ihn über und behütete ihn vor den schlimmsten Auswüchsen des Manierismus der Florentiner. Seit 1546 in Diensten Karls V, schuf er zahlreiche Bronce- und Marmorbildnisse des Kaisers und dessen Angehöriger in Büsten- und Statuenform, für den Escorial einen Retabelaltar des hl. Laurentius mit siebzehn Heiligenstatuen, bekrönt von Christus zwischen Maria und Johannes, ein Werk von den ruhigen und grossen Verhältnissen Donatello'scher Schöpfungen. Im Grabmal des Marquis de Marignan (die Statue des Todten umgeben von Allegorien) und des Gian Giacomo de' Medici im Dom zu Mailand bricht bereits der Einfluss Michelangelo's durch, wenn gleich die durchaus selbständig ausgeführten Hauptfiguren an seine besten Bildnisse von Karl V, Philipp II und Vincenzo Gonzaga in Sabbioneta erinnern. Sein Sohn Pompeo Leoni (gest. 1610) hat in den riesenhaften Mausoleen Karls V und Philipps II im Escorial, in denen die Familienglieder der beiden Regenten wie im Gebet rechts und links von dem herrlichen Retabelaltar angeordnet sind (Fig. 207), einen noch wiederholt von ihm in Spanien verwendeten Grabmaltypus geschaffen, in dem nach der künstlerischen Seite durch die Mischung von italienischen und spanischen Einflüssen und durch einen ungesuchten, durch keine theatralischen Allegorien gestörten Realismus die glücklichste Wirkung erzielt ist.

Oberitalien.

Die oberitalienische Plastik hat lange einen starken Bodensatz von Realismus bewahrt, der erst allmählig vom römisch-florentinischen Idealismus, allerdings nur in dessen Entartung, durchtränkt wurde. Schon in den Spätwerken Begarelli's (vgl. oben S. 235 ff.) macht sich im Pathos der Bewegung und

[1] Abb. bei Plon l. c. pl. XX.

[2] Vgl. über ihn C. Casati Leone Leoni d'Arezzo scultore e Giov. Paolo Lomazzo pittore milanese. Mil. 1884. — E. Plon Leone Leoni, sculpteur de Charles V, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II. Par. 1887. — Carlo dell' Acqua lässt Leone auf Grund einer ältern Angabe von Morigia aus Menaggio statt aus Arezzo stammen (Arch. stor. dell' arte II 73 sgg.).

der Gewandung die Einwirkung der römischen Malerschule, namentlich aber die Correggio's fühlbar. Den ganzen Entwicklungsgang der Plastik von der Frührenaissance bis zum Manierismus repraesentirt hier im Norden das Lebenswerk des Ferraresen Alfonso Cittadella genannt Lombardi (geb. in Lucca 1497, gest. 1537)[1], dessen frühe Arbeiten neben grosser Formenschönheit doch deutlich noch den Naturalismus des 15. Jahrhunderts verrathen, wie die Halbfiguren Christi und der Apostel im Dome zu Ferrara und das Brustbild der Madonna in S. Giovanni daselbst. Unter Tribolo's Einfluss und als dessen Mitarbeiter an den Portalen von S. Petronio in Bologna (von ihm die treffliche Auferstehungsgruppe im Tympanon des linken Portals, 1526, der Rest der Mosesscene u. a.) folgt er dem Schönheitsideal Andrea Sansovino's; massvoller noch und malerischer sind die Relieftafeln an der Arca di S. Domenico in Bologna

Alfonso Lombardi.



Fig. 207. Pompeo Leoni, König Philipp II mit seinen Gemahlinnen und dem Infanten Don Carlos. Vom Grabmal Philipps im Escorial. (Phot. Lacoste.)

(1532 ff.) und das Grabmal Ramazzotti's in S. Michele in Bosco, während die Colossalstatuen des Hercules und einiger Heiligen im Palazzo del Podestà schon deutlich an das Formengefühl Michelangelo's erinnern. Völlig dem ungebundenen Stil der Spätzeit huldigen in Ausdruck wie Bewegung die widerlich pathetischen Reliefdarstellungen der Auferweckung des Töchterleins von Jairus und der Tod Mariae in S. Maria della Vita zu Bologna, mit theatralisch aufgeregten Aposteln und einem im Vordergrund in Krämpfen sich windenden Widersacher (nach Melito's ‚De transitu Virginis'). — Wie weit diese nur mehr in Bravourstücken sich erschöpfende Richtung ihren Naturalismus trieb, zeigt Marco Agrate's hl. Bartholomäus im Dom zu Mailand, der trotz der Anlehnung an Michelangelo (im Jüngsten Gericht) nur als abstossende Geschmacksverirrung bezeichnet werden kann.

[1] Vgl. E. Ridolfi Esame critico della vita e delle opere di Alf. Cittadella (Arch. stor. ital. 1874). — Braghirolli, Alf. Cittadella scultore del sec. XVI. Mantova 1878.

Im Augenblick, da der Sacco in Rom die hohe Kunst der Renaissance bis ins Mark traf und die Restauration der Medici auch von Florenz die bedeutenderen Künstler ins Ausland vertrieb, gewahren wir in Venedig ein mächtiges Aufblühen der Künste, und zwar theilweise unter andern innern Voraussetzungen als in Rom und Florenz, so dass hier die falsche Bahn eines masslosen Naturalismus bezw. Manierismus nicht so rasch eingeschlagen wurde. Die Beziehungen zum Orient führten unablässig neue befruchtende und anregende Culturelemente herbei, und die glänzende Weltmachtstellung hatte jene rauschende Lebensfreude und jenen pomphaften Luxus im Gefolge, der weniger die Gedankentiefe und den Ernst des intellectuellen Lebens denn einen ästhetischen Sensualismus weckte und förderte. Die Malerei machte sich zuerst zum Interpreten dieser Geistesrichtung durch den Cult einer machtvollen und zugleich delicaten Schönheit und durch Einführung eines ganz neuen künstlerischen Mittels, der Farbe als Ausdrucksmittel. Wollte die Plastik gleichen Schritt mit der Schwesterkunst halten, so war es nur möglich dadurch, dass sie diesem Zug des Realismus folgte, dem entwickelten, nach Formenschönheit begehrenden Geschmack der Venezianer entsprach. Damit war die Stellung zur quattrocentistischen Richtung wie zur classicistischen Renaissance vorgezeichnet. Von der ersteren musste sie den naiven Naturalismus möglichst beibehalten und von der Antike nur das übernehmen, was Reymond im Gegensatz zum Kraftausdruck Michelangelo's und seiner Nachahmer das weibliche Element in der alten Kunst genannt hat, die Anmuth, die graziöse Weichheit und die Wärme des Ausdrucks.

Venedig.

Jacopo Sansovino.

Jacopo Sansovino[1] (1486—1570)[2], wie sich nach seinem Lehrer Andrea Sansovino der Florentiner Jacopo Tatti nannte, hat sich erst nach manchen Wandlungen zum Repraesentanten und Begründer dieser mehr malerischen Plastik durchgerungen, wiewohl der Zug dazu in seiner Natur lag. Wie schon bei seinem Lehrer sind auch bei ihm die Leistungen sehr ungleichwerthig. Namentlich in seinen römischen Werken ist er zum Theil nur eine Wiederholung Andrea's. Seine ältesten Arbeiten in Florenz, der Bacchus und der Apostel Jacobus der Aeltere (1513, im Dom), besitzen bei aller anmuthigen Gefälligkeit und bei dem leichten Fluss der Linien doch nicht entsprechende Natürlichkeit und kraftvolle Durchbildung der Formen. Der römischen Wirksamkeit unter dem Pontificat von Leo X und Clemens VII gehörten ausser baulichen Unternehmungen die Madonna in S. Agostino an, im frostig classicistischen Stil Andrea's, und die Jacobusstatue in S. Maria di Monserrato. Nach dem Sacco fand er eine dauernde Thätigkeit in Venedig als erster Architekt der Markuskirche bezw. als Staatsbaumeister *(prothos procuratiae)*. Als solcher hat er Venedig die Hochrenaissance in der Architektur gebracht und jene Gebäude von unvergleichlichem Pomp am Marcusplatz errichtet, deren Hauptwirkung aber im Grunde doch mehr in der Decoration besteht. Ausser dem glücklichen einschiffigen Bau von S. Giorgio de' Greci (1550), dem von S. Martino,

[1] Vgl. Vasari-Milanesi VIII 484—533. Temanza Vita di Jac. Sansovino fiorentino, scultore ed architetto. Venezia 1752. — A. Sagredo De Jacobo Sansovino. Ven. 1830. — A. Rosenberg Andr. u. Jakob Sansovino (in Dohme's Kunst und Künstler II 8, Nr. 73, Leipz. 1879). — Paul Schönfeld A. Sansovino und seine Schule (Stuttg. 1881) S. 41 ff. — Reymond La sculpture florentine IV 103 ss.

[2] Als Geburtsdatum gibt Vasari (VIII 486) das Jahr 1477 an; Temanza nach einer nur schätzungsweise gemachten Angabe eines Nekrologiums 1479; dagegen hat Milanesi aus den Taufbüchern von Florenz das Datum 1486 und als Tauftag den 3. Juli festgestellt.

S. Giuliano, der Innenausstattung von S. Francesco della Vigna (1534) verdienen besonders die Beachtung der Palazzo Corner della Cà Grande (1532), die in ihrer Grossartigkeit einzige Biblioteca (1536—1548). Die köstliche Loggetta (1546 ff.) am Campanile, mit dem sie 1902 das Schicksal theilen musste, ist aber doch nur durch den plastischen Schmuck wirksam. Die vier Statuen in den untern Nischen (Frieden, Apollo, Mercur und Pallas), die Personificationen des Staatsgedankens und die Reliefdarstellungen der Attica (wol von Schülern) vereinigen Anmuth der Formen mit coquettem Ausdruck und gesuchter Haltung. Die Madonna mit Kind, das den kleinen Johannes segnet (in vergoldeter Terracotta; Fig. 208), im Innern, ist wesentlich ausdrucksvoller und bei aller Absichtlichkeit der Bewegung liebenswürdiger als die kalt classicistische, wenn auch in der Gruppirung wirkungsvolle Madonna dell' Arsenale. Zu seinen besten Einzelfiguren zählen die in Haltung und Ausdruck gleich einfache Statue von Thomas Rangone von Ravenna in S. Giuliano und vor allem die Hoffnung am Grabmal des Dogen Venier in S. Salvatore (Fig. 209), bei der er seinen Schönheitssinn und die Leichtigkeit der Pose gleich glücklich entfalten, aber auch sein unleugbares Talent für die Bildnisskunst bethätigen konnte. In den vier Evangelistengestalten im Chor von S. Marco wird er zu einem seine Eigenart noch wahrenden Nachempfinder von Michelangelo, während die Colossalfiguren von Mars und Neptun im Dogenpalast nur decorative Wirkung erzielen. In solchen Einzeldarstellungen entfaltet Sansovino am besten und erfolgreichsten sein Talent, während er in Reliefdarstellungen zu unübersichtlich wird und, wie in der Grablegung und Auferstehung an der Sacristeithüre von S. Marco oder in den sechs Wunderscenen des hl. Marcus an der Chorbalustrade daselbst, sowohl den naiven Erzählerton der frühern Zeit wie die natürliche dramatische Belebung, die die Handlung einheitlich zusammenschliesst, vermissen lässt.



Fig. 208. Jacopo Sansovino, Madonna der Loggetta zu Venedig. (Phot. Alinari.)

Für die Kunst Venedigs ist Sansovino's Wirksamkeit von allergrösster Bedeutung gewesen; das wäre sie auch geblieben, selbst wenn der Künstler nicht in so abstossend geschäftsmässiger Weise für öffentliche Anerkennung und Nachruhm thätig gewesen und durch den charakterlosen Aretino hätte sorgen lassen. Die grosse Zahl von Schülern und Nachahmern kennzeichnet wol am besten den imponirenden Einfluss des Meisters. Bei manchen derselben muss er sich freilich darein theilen mit seinem eigenen Lehrer, wie

in den köstlichen Reliefs der Verkündigung, der Anbetung der Hirten und der Kirche in S. Michele.

Von zwei sehr tüchtigen Schülern Jacopo Sansovino's, Tiziano Minio von Padua und Desiderio von Florenz, sind die Broncereliefs am Taufkesseldeckel von S. Marco. Im übrigen fand die zahlreiche Schule Jacopo's an zwei gewaltigen Werken mehr wie reichlich Gelegenheit zur Bethätigung im Sinne des Meisters und im engsten Zusammenhang mit der Architektur: an dem plastischen Aussenschmuck der Bibliothek (Göttinnen, Flussgötter und Reliefs), an dem u. a. Tommaso Lombardo (aus Lugano; von ihm ein Altar in S. Sebastiano, Girolamo Lombardo (ursprünglich Diplomat, aus Ferrara gebürtig, erst in reiferen Jahren unter den beiden Sansovino der Kunst sich zuwendend, zwischen 1534 und 1560 auch in Loreto thätig an den Propheten und an den vier Thüren der Casa Santa sowie an dem schönen Hauptportal der Kathedrale), Danese Cattaneo und Alessandro Vittoria (s. u.) beschäftigt waren; sodann an der Fortführung der plastischen Decoration der Antoniuskapelle in S. Antonio (Santo) zu Padua, in der man, ähnlich wie in der Casa Santa in Loreto für die florentinische Schule, ein Ehrendenkmal der venezianischen bei allen in ihren Bestrebungen liegenden Mängeln erblicken muss. Die meisten der hier thätigen Künstler, besonders die Lombardi[1], gehören noch der Frührenaissance an und sind uns schon weiter oben begegnet (S. 235). Neben der unverwüstlichen natürlichen Frische der Donatello'schen Schöpfungen fallen die Leistungen der Sansovino-Schule allerdings bei ihrem unpersönlichen antikisirenden Idealismus stark ab, bewahren aber doch trotz der langen über dreiviertel Jahrhundert sich erstreckenden Zeit eine erfreuliche Stileinheitlichkeit. Gerade hier indes, wo der Eindruck wunderbarer Geschehnisse bei den Besuchern im Bilde veranschaulicht werden sollte, zeigt sich die Unzulängligkeit dieses vornehmen kühlen Classicismus, der seine Aufgabe mit möglichst stilgerechter antikisirender Formenbehandlung für erledigt ansah, die innere Beseelung dieser Formen aber gänzlich vernachlässigte. Im einzelnen waren an dem Reliefcyklus betheiligt: Antonio Lombardo (Zeugniss eines Kindes für seine Mutter, 1505; Fig. 210); dessen Bruder Tullio Lombardo (gest. ca. 1559; von ihm im Santo: Herz des Geizigen, Heilung eines gebrochenen Beines [1525]; ausser dem Monument des Giovanni Mocenigo in S. Giovanni e Paolo rühren von ihm noch Reliefs in S. Giovanni Crisostomo, Statuen in S. Maria dei Miracoli und verschiedene architektonische Arbeiten her); Antonio Minello (Einkleidung des hl. Antonius, 1512); Giovanni Dentone (Ermordung und Wiedererweckung einer Frau, 1524); Gian Maria genannt Mosca von Padua (Glaswunder, 1529). 1529 tritt Jacopo Sansovino in die Reihe, und zwar durch Vollendung der von Minello begonnenen Tafel: Erweckung eines Kindes (1534). Sein selbständiges Werk, die Wiederbelebung einer Selbstmörderin, das 1536 in Auftrag gegeben, aber erst 1563 vollendet wurde, wird bei seiner ausdruckslosen, nur auf classische Stilgerechtigkeit erpichten Behandlung weit übertroffen von Girolamo Campagna's (aus Verona; 1552—1623) Beitrag zu dem Cyklus (Erweckung eines todten Jünglings). Ein Schüler Danese Cattaneo's, gehört er nach Burckhardt ‚zu jenen wenigen Bildhauern, die noch nach der Mitte des 16. Jahrhunderts eine gewisse naive Liebenswürdigkeit beibehielten'; er legt in seine nicht gerade liniengerechten

Il Santo zu Padua.

Die Lombardi.

Girolamo Campagna.

[1] Ueber die einzelnen Künstler dieses Namens vgl. Mothes Gesch. der Baukunst und Bildhauerei Venedigs II (Leipz. 1859/60) 61 ff.

Statuen ein Lebensgefühl und einen ungesuchten Ausdruck, der uns sonst nur von der damaligen venezianischen Malerei her bekannt ist. Zu seinen besten Werken zählen das ausdrucksvolle Jugendwerk der Verkündigung am Portal der Loggia del Giocondo in Verona, das von Platen gerühmte Misericordienbild in S. Giuliano in Venedig (Fig. 211), die Broncestatuen des hl. Marcus und des hl. Franciscus zu Seiten des Gekreuzigten in der Redentore-Kirche, die des hl. Petrus und des hl. Thomas (1616) in S. Tommaso, der hl. Sebastian auf dem Hochaltar von S. Lorenzo, die hll. Rochus, Sebastian und Johannes in der Scuola di S. Rocco, die Grabstatue des Dogen Loredan (1573 ff.) in S. Giovanni e Paolo und die des Dogen Cicogna in der Jesuitenkirche; weit weniger einverstanden wird der Freund der christlichen Kunst mit den vier Evangelisten in S. Giorgio Maggiore sein (1591—1595), die er in der Art der antiken Atlasträger die vom segnenden Heiland gekrönte Weltkugel tragen lässt. Alles in allem liegt hier ein reifes und fast durchweg originales Lebenswerk vor, in dem der christliche Gedanke in dieser Spätzeit noch eine Nachblüte erlebt hat und nicht allzu sehr unter die Convention und die starre Maske des Classicismus sich verstecken musste. Die Bedeutung dieses ehrlichen Künstlers wird man erst richtig ermessen können, wenn man ihn vergleicht etwa mit den Sansovino-Schülern der Spätzeit, Bartolommeo Ammanati (1511 bis 1592), der später ganz dem Michelangelo'schen Einfluss folgt, wie am Grabmal Benavides' in Padua, oder Tizians Neffen Tiziano Aspetti (1565—1609), der das Weihwasserbecken im Santo mit einem schönen Christus krönte, Tugenden, Heilige, Engel in prononcirtem Manierismus auf die dortigen Chorschranken setzte und mit seinen Broncereliefs im Dom ganz in schwülstiger Nachahmung Michelangelo's endete; oder mit dem als Freund Torquato Tasso's bekannten Danese Cattaneo (1509—1573), dessen Grab- und Heiligenstatuen (Allegorien am Loredan-Monument in Venedig; ein Hieronymus in S. Salvatore daselbst) der gleichen Kraftlosigkeit und süsslichen Unehrlichkeit huldigen. Gut sind die Büsten von Alessandro Contarini und Pietro Bembo an den beiden Gräbern in Padua. Erträglicher noch wirkt Alessandro Vittoria della Volpe aus Trient (1525—1608, seit 1543 in Venedig, 1547—1553 in Vicenza, zuletzt wieder in Venedig), dessen religiöse und halbreligiöse Schöpfungen (Grabmal für sich selbst in S. Zaccaria in Venedig, hl. Sebastian in S. Salvatore, Hieronymus bei den Frari, Katharina und Daniel in S. Giuliano, Grabmal Contarini's im Santo zu Padua u. a.) in ihrem leichten Manierismus nichts



Fig. 209. Jacopo Sansovino, Statue der Hoffnung vom Grabmal Venier in S. Salvatore zu Venedig. (Phot. Naya.)

Ammanati.

Aspetti.

Danese Cattaneo.

Alessandro Vittoria.

mehr von dem geistigen Ernst und von der harmonischen Geschlossenheit der Renaissance in sich tragen, wohl aber durch ihre öde und geistlose Bewegtheit das Zeitalter Bernini's ankündigen.

Die Frage läge nahe, womit das starke Bedürfniss nach religiösen Darstellungen im Venedig der Glanzzeit zusammenhängt und welche Folgen die dort wie anderwärts sich vollziehende Saecularisation der religiösen Kunst für das religiöse Ideal des Volkes gehabt hat. Es wird darüber im Abschnitt über die venezianische Malerei noch ein Wort zu sagen sein. Hier genüge die Bemerkung, dass der zunehmende Classicismus und die Versinnlichung religiöser Motive durch das Fremdartige mancher Sujets (Allegorien) wie vor allem des Ausdruckes das Volk in seiner Masse abstossen mussten. Allmählig hat sich aber doch wol auch dessen Empfinden abgeschliffen, so dass es für die theatralische Behandlung religiöser Motive zugänglich wurde und jener weit verbreitete Mysticismus des 17. und 18. Jahrhunderts sich entwickeln konnte,



Fig. 210. Antonio Lombardo, Zeugniss eines unmündigen Kindes. Kirche S. Antonio zu Padua. (Phot. Alinari.)

der zum Theil auch heute noch in unserer ascetischen Litteratur nachwirkt, dem es aber ebensosehr an der naiven Natürlichkeit wie an der geistigen Tiefe des späten Mittelalters gebricht.

Neapel.

Gegenüber dem reich entwickelten Kunstleben der mittel- und oberitalienischen Centren sticht das, was Neapel im Conquecento aufzuweisen hat, merklich ab; kein grosser Name, dessen Träger der weitern Entwicklung die Wege gewiesen hätte oder auch nur eine gewisse Bodenständigkeit in seinen Werken zum Durchbruch brächte. Nicht als ob die Kunst überhaupt keine Bethätigung hier im Süden gefunden hätte. Im Gegentheil! Man wird kaum irgend anderswo in Italien, Venedig abgerechnet, eine solche Fülle von Sculpturen aufweisen können wie gerade in Neapel. Das pomphafte Hofleben, das Ferrante von Aragon und seine verschiedenen Nachfolger hier entfalten, das Auftreten des neapolitanischen Hofadels, das ganze öffentliche Leben steht hier unter dem Zeichen der specifisch südländischen *‚teatralità‘*. Intime Reize und Stimmungen sind im Leben wie in Kunst und Litteratur fast unbekannt; Werke von jenem rührenden

Charme, der uns menschlich nachgeht, wie das Monument der Antonia Gandino, sind höchst selten. Dafür füllen Kriegs- und Staatsmänner, die in den bewegtesten Zeiten des beginnenden 16. Jahrhunderts in Neapel übergenug zu thun hatten, die Kirchen und Familienkapellen mit den lauten Emblemen und Symbolen ihres Handwerkes und den anspruchsvollen Ruhmeszeichen an ihren Grabmonumenten und Altären. Es ist nur zu bedauern, dass die Kunst Neapels in dieser Uebergangszeit nie eine gründliche kritische Behandlung erfahren hat. Die Viten de Dominici's[1] können doch nur zur oberflächlichen Orientirung dienen. Das Beste ist immerhin noch die kurze Studie ‚Napoli nelle sue attenenze coll' arte del Rinascimento', die Frizzoni an die Spitze seines Werkes ‚Arte italiana del Rinascimento'[2] gestellt hat. Künstler wie der Maler Andrea da Salerno und auf dem Gebiet der Sculptur Giovanni da Nola würden im römisch-florentinischen Milieu ganz anders bekannt geworden sein und sicherlich auch ganz anders sich entwickelt haben. Ein Künstler wie der Letztere scheint uns vom ‚Cicerone' unterschätzt zu sein, wenn man ihn nur als ‚Decorator' gelten lassen will (S. 384). Im Ausdruck seiner Gestalten liegt soviel Wärme und Natürlichkeit, in ihrer Haltung und Formensprache soviel Anmuth und Feinheit, dass er auch als Bildhauer den besseren Meistern von Florenz und Rom an die Seite gestellt werden darf. Dabei hielt er sich bei allem Reichthum des Ornamentes doch noch in den Grenzen, die Hochrenaissance und Barock von einander scheiden. Ersichtlich ist er von der toscanischen Kunst beeinflusst, aber er theilt dabei nur das Schicksal der übrigen Kunst Italiens.



Fig. 211. Girolamo Campagna, Pietà. S. Giuliano zu Venedig. (Phot. Alinari.)

Giovanni da Nola.

Giovanni Merliano da Nola[3] (ca. 1478 geb., gest. 1558, nach Vasari). Ueber seine künstlerische Ausbildung und vor allem über seinen kurzen Aufenthalt in Rom verlautet nichts Sicheres. Entschieden zu seinen glück-

[1] Bernardo de' Dominici Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani. 4 voll. Napoli 1840—1846.

[2] Mail. 1891, p. 1—93.

[3] Vgl. B. de' Dominici l. c. II 25—73. Frizzoni l. c. 83—88.

lichsten Schöpfungen zählen das Grabmonument des jungen Andrea Bonifacio Cicara[1], dem Sannazaro die Grabschrift setzte (in S. Severino in Neapel), die ausdrucksvolle Johannesstatue in Montoliveto[2], der prächtige Altar ebenda neben der Eingangsthüre: als Hauptfigur eine Madonna mit dem Jesus- und Johanneskind, zwischen Andreas und Hieronymus, in der Predella eine Wunderscene aus dem Leben des hl. Franz von Paula (Fig. 212). Stilistisch kaum davon zu unterscheiden ist der ganz ähnliche Altar auf der andern Seite (Madonna zwischen Petrus und dem Täufer), den Giovanni's Rivale Santacroce im Wettstreit für den gleichen Auftraggeber schuf (Fig. 213). Dem Altar von Montoliveto nahe steht an Innigkeit des Ausdrucks ein Altarwerk in S. Domenico Maggiore[3]. S. Maria Nuova hat von ihm einen Crucifixus, S. Giuseppe eine Geburt Christi, eine Verkündigung und Aufnahme Mariens aufzuweisen; eine Anzahl Einzelstatuen San Giovanni Maggiore. Das beste Relief des Meisters ist die frühe Pietà (1509) in S. Maria delle Grazie bei den Incurabili[4]; ganz vorzüglich ist das Schnitzwerk mit Scenen aus dem Leben Christi, Patriarchen und Propheten in der Sacristei der Annunziata (ca. 1540). Nicht so ansprechend sind die Monumente der drei in einem Familiendrama vergifteten Brüder Sanseverino in der Kirche S. Severino, da das Unvermögen des Künstlers, Sculptur und Architektur in ein harmonisches Verhältniss zu einander zu bringen, sich an diesen mechanisch nebeneinander gereihten Figuren ganz besonders documentirt[5]. Weit besser in der Composition und von grosser Wirkung ist das vielgerühmte Grab des Vicekönigs Pietro di Toledo in S. Giacomo degli Spagnuoli, in seiner Anordnung dem Monument Franz' I in S. Denis nachgebildet: der Todte und seine Gemahlin vor Betstühlen knieend; an den vier Flanken Tugenden; an den Sarkophagflächen historische Reliefs[6].



Fig. 212. Giovanni Merliano da Nola, Altar in Montoliveto zu Neapel. (Phot. Alinari.)

[1] Abb. bei Salvatore di Giacomo Napoli I (Bergamo 1907) 125.
[2] Abb. a. a. O. I 129.
[3] Abb. a. a. O. I 115.
[4] Ebd. I 132.
[5] Abb. a. a. O. I 117.
[6] Abb. a. a. O. I 48. 49.

Weniger schöpfungskräftig als Giovanni da Nola ist sein Concurrent Girolamo Santacroce (1502—1537), der, wo er im Wettstreit mit Giovanni steht, sehr erfreuliche, allerdings auch sehr verwandte Werke schafft, wie den schon genannten Altar in Montoliveto und das Relief des ungläubigen Thomas in S. Maria delle Grazie, die Kreuzabnahme in SS. Annunziata; daneben aber auch sehr ausdrucksleere Dinge, wie den hl. Antonius in Montoliveto. Ihm wird weiterhin das Monument des Antonio Caracciolo di Vico in der Familienkapelle von S. Giovanni a Carbonara zugeschrieben, die mit ihren Nischen, Büsten und Reliefs ein wahres Museum der Schule geworden ist. Auch der Spanier Pietro della Platta aus Zaragoza, ein Mitarbeiter Girolamo's, hat sich darin verewigt mit einer Anbetung der Magier zwischen Sebastian und dem Täufer und einer Beweinung Christi; dagegen geht die vorzügliche Condottierengestalt des Galeazzo Caracciolo dort[1] über seine Fähigkeiten.

Girol. da Santacroce.



Fig. 213. Girolamo Santacroce, Altar in Montoliveto zu Neapel. (Phot. Alinari.)

Directe Schüler Giovanni's sind Domenico d'Auria (gest. 1585; von ihm neben dem Hauptwerk, dem vielangestaunten Brunnen in S. Lucia, eine Madonna mit den Seelen im Fegfeuer in S. Maria delle Grazie; die Grabstatue des Alfonso Rota in S. Domenico Maggiore) und Annibale Caccavello (ca. 1515 bis ca. 1570; Gräber des Fabrizio Brancaccio in S. Maria delle Grazie, des Pietro Nerano in S. Maria Nuova, des Basurto in S. Giacomo degli Spagnuoli). Caccavello's Schüler Michelangelo Naccherino (geb. 1535), dessen früheste Werke Maresca[2] in Palermo (Brunnen), Messina (Madonna mit Kind in Castroreale), Salerno (hl. Matthäus) und in Amalfi (Dom) nachgewiesen hat, ist in Neapel mit einem edlen Crucifixus (S. Spirito) und einer in der Haltung massvollen und im Ausdruck ruhigen Madonna (S. Giovanni a Carbonara)[3] vertreten.

Domenico d'Auria.

Caccavello.

Naccherino.

In solchen Schöpfungen gibt sich ein letzter schwacher Versuch zu erkennen, der lauten, pomphaften Aufdringlichkeit und dem öden Manierismus

[1] Abbldg. bei Salvatore di Giacomo I 96.

[2] A. Maresca Sulla vita e sulle opere di M. Naccherino. Napoli 1890. — Das Todesjahr lässt sich nicht bestimmen.

[3] Abb. bei Salvatore di Giacomo I 101.

zu steuern. Die einzige Hemmungskraft, deren Vitalität von der römisch-florentinischen Hochrenaissance genährt war, lag hier bei Giovanni da Nola und in sehr geschwächtem Grade noch bei seinen Schülern. Aber eine innere Entwicklungsfähigkeit ist in dieser Kunst nicht wahrzunehmen, wie man sich leicht bei einem Vergleich der Frühwerke Giovanni's mit seinen Spätschöpfungen überzeugen kann. So war es dem weit überlegenen Bernini ein Leichtes, mit seinen brutalen, der Volksstimmung viel besser entsprechenden Mitteln die massvollere Kunst des 16. Jahrhunderts aus dem Feld zu schlagen.

7.

Michelangelo.

Wir hatten schon in einem andern Zusammenhang Gelegenheit, die erste künstlerische Entwicklung Michelangelo's auf dem Gebiete der Plastik und die sie charakterisirenden Werke in flüchtigem Ueberblick zu betrachten, sowie auch ganz allgemein die Voraussetzungen dieser Entwicklung kennen zu lernen. Man kann nicht sagen, dass diese Fragen durchweg schon in einheitlichem Sinne beantwortet seien [1]. Namentlich unterliegt das Verhältniss des Meisters zu seinen Lehrern und Vorgängern noch gänzlich der Discussion. Während Klaczko jeden Schuleinfluss ausschloss und Wölfflin, ihm beistimmend, seine Studie über Michelangelo's Jugendentwicklung gleich mit den Worten begann: ‚Unvermittelt, der Zögling keiner Schule, tritt Michelangelo in die florentinische Kunstentwicklung ein, eine Persönlichkeit, die vom ersten Augenblick an die Züge einer geschlossenen Natur aufweist', hat Müntz versucht, an zahlreichen Beispielen die fremden Einflüsse auf Michelangelo, wie Masaccio's, Donatello's, Ghiberti's, Jacopo's della Quercia, Benedetto's da Majano, festzustellen [2]. Die Wahrheit wird sein, dass der angehende Künstler sich wohl mit Eifer in seine Vorläufer vertieft hat, dass aber keiner dieser Einflüsse ihm dauernd etwas seinem künstlerischen Wesen Fremdes mittheilen, ihm fürs Leben eine bleibende Wegweisung sein konnte. Das war für Michelangelo nur eine Schule, deren Tradition und Ideal von allem Anfang an seine Werke vertreten und deren Gesetzen selbst die künstlerischen Motive bis zu einem gewissen Grade geopfert werden. Diese Schule ist die Antike, die Michelangelo in den Boboli-Gärten kennen lernte, deren eigentliche Offenbarung ihm aber erst in Rom (1496—1500 und 1505 ff.) zu theil wurde. Bode [3] hat in überzeugender Weise als Lehrmeister in dieser Schule den Donatello-Schüler Bertoldo di Giovanni (ca. 1420—1491) nachgewiesen, dessen Einfluss evident sei in der Centaurenschlacht, aber auch noch in den Gefesselten und Victorien des ursprünglichen Juliusgrabes nachklinge und sich vor allem im Reliefstil, in der Vorliebe für anatomische Natürlichkeit und für Contraposte verrathe. Von Bertoldo hatte Michelangelo auch den Donatello'schen Einschlag, der sich z. B. in der Madonna an der Treppe (Casa Buonarroti) deutlich kundgibt. Von dem frühesten

Schuleinflüsse.

[1] Vgl. H. Wölfflin Die Jugendwerke Michelangelo's. München 1891. — Strzygowski Studien zu Michelangelo's Jugendentwicklung (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XII [1891] 207 ff.). — Wickhoff Die Antike im Bildungsgange Michelangelo's (Mittheil. des Instituts für österr. Geschichtsforschung II [1882]). Besonders eingehend berücksichtigt ist Michelangelo's Thätigkeit als Bildhauer in Marc Reymonds neuester Monographie über Michelangelo (Paris 1907); danach Gust. Sortais Michel-Ange sculpteur (Etudes CXI [1907] 485 ss.).

[2] Müntz Hist. de l'art pend. la Renaissance III 374 ss.

[3] Bode Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscana's (München 1902/05), Textband S. 167—168.

Werk, dem Centaurenkampf, bis zu jener gequälten Massenmalerei in der Cappella Paolina ist nur eine consequente, ununterbrochene Entwicklungsreihe. Darum ist auch völlig verfehlt, was Reymond meinte, dass ohne den Aufenthalt in Rom Michelangelo's Eigenart sich nicht hätte entwickeln, der Michelangelo der Sixtina und des Juliusgrabes nie hätte werden können[1]. Richtig ist nur das Eine, dass in Rom der christliche Gedanke bei ihm mehr in den Vordergrund tritt und dass bestimmte Merkmale seiner künstlerischen Individualität erst allmählig sich entwickeln, aber stets in consequenter Weiterbildung. Nur insofern ist man berechtigt, von zwei, übrigens nicht scharf zu trennenden Perioden zu reden, von einer florentinischen, in der das reine Formenideal der Antike erstrebt wird, und einer römischen, in der das Ideal im Colossalen und Heroischen gefunden wird.

Michelangelo und die Antike.

Reymond hat die treffende Bemerkung gemacht, dass man bei den Renaissancekünstlern nie fragen dürfe, was sie gedacht, sondern welche Vorbilder sie vor sich gehabt. Diese Frage lässt sich bei Michelangelo mit einiger Wahrscheinlichkeit beantworten. Wir wissen, dass die Humanisten und die Menschen der Renaissance in Rom nicht an der vornehmen und abgeklärten griechischen Kunst ihre künstlerischen Ideen und Principien bilden konnten, sondern an der Kunst der späten römischen Verfallzeit, die mit ihrer weichen Modellirung und ihren unklaren Linien mehr decorativen denn monumentalen Charakter aufwies, oder aber den Zug des Colossalen und Leidenschaftlichen. Danach bildete Michelangelo sein Kunstideal. Die Menschheit, die aus den antiken ‚Marmi' zu den alterthumstrunkenen Renaissancemenschen redete, war eine über dem gewöhnlichen Staubgeborenen stehende, eine heroisch aufgefasste. Einem solchen Geschlechte musste nach Michelangelo ohne weiteres auch ein intensiveres Innenleben entsprechen; eine überquellende Energie musste ihm einen leidenschaftlicheren und dramatischeren Accent verleihen. Danach richtet der Künstler auch seine eigenen Schöpfungen ein: seine Frühwerke, wie der Bacchus und der Cupido, zeigen noch nicht die kraftvolle Durchmodellirung des Gliederbaues wie die späten; allmählig aber tritt das Heroische stärker in die Erscheinung: wir können das deutlich an seinen religiösen Frühwerken, an der Madonna von Brügge und an dem Madonnenrelief des Bargello, erkennen. Es wird durch theilweise Steigerung der Dimensionen und durch eine verhaltene Spannung der physischen und seelischen Energie erzielt, durch die er uns selber immer in Athem halten, immer eine ehrfürchtige, fast ängstliche Scheu vor seinen Gestalten, nie aber eine innere, unwiderstehliche Zuneigung zu ihnen zu erwecken weiss. An diesem Punkte seines Entwicklungsweges erwies sich seine riesenhafte Gestaltungskraft als verhängnissvoll: die spielende, auf den ersten Wurf eine Conception festhaltende Leichtigkeit, die Formen zu handhaben, trieb ihn, im Gegensatz zur antiken grossen Kunst der classischen Zeit, immer weiter auf der Suche nach stets neuen Motiven und unbekannten Formenproblemen und im Streben, die Ausdrucksmittel bis zur letzten Consequenz auszunützen. Die Welt der Wirklichkeit existirte für ihn nicht mehr, nur die fast krankhaft finstere und herbe Welt seines seelischen Lebens, das unter den schrillsten Dissonanzen sich unaufhörlich wand, gab ihm die Vorbilder seiner Typen. ‚Er hat', meint Wölfflin mit Rücksicht hierauf, ‚die Kunst mit ungeahnten neuen Effecten bereichert, aber er hat sie arm gemacht, indem er ihr die Freude am Einfachen und Alltäglichen nahm'. Dann darf

[1] Reymond La sculpture florentine IV 79.

nicht übersehen werden, dass, so tief Michelangelo in die Gesetze der classischen Kunst eindrang, er doch durch deren rücksichtslose Weiterführung Werke schuf, die so wenig antik waren wie die harmlos antikisirenden Gebilde des Quattrocento. Was er einst im Liede aussprach:

> ‚Oft gleicht ein Bild dem Bildner mehr, o Jammer,
> Als dem Modell; so bild' Ich jetzt nur schmerzlich wilde,
> Entstellte Züge, klägliche Gestalten‘ [1],

charakterisirt diese tragische Entwicklung am allerbesten. Im Unterschied von der guten classischen Kunst fehlt ihm das Masshalten, das allein Form und Inhalt, Bewegung und Ausdruck in die richtige Harmonie bringen kann. Es fehlt ihm aber auch die Rücksicht auf äussere Gesetze, vor allem die Tradition. Die Motive geschichtlichen oder religiösen Inhalts, die sich ihm boten in der Volksauffassung, bildete er zu etwas völlig Neuem um, so dass sie vielfach nur noch Symbole eines gänzlich fremden, eigenartigen, nur in Michelangelo existirenden Lebensinhaltes wurden: der David und der Moses, wie er sie schuf, haben mit den geschichtlichen, in der Volkstradition fortlebenden Gestalten nichts mehr zu thun, es sind rein individuelle Ausdrucksformen seelischer Stimmungen, Träger gewisser vom Künstler in diese Typen gebannter Zeitgedanken. Aber auch wo er sich der Tradition fügen musste, wie in der Sixtina, hat er doch jenen Darstellungen und jenen Propheten- und Sibyllengestalten ein gutes Theil seines eigenen Innern eingehaucht, ihnen den Stempel seiner Herbheit und wilden Leidenschaftlichkeit aufgedrückt. Kein einziger seiner zahlreichen Typen zeigt auf dem Antlitz ein Lächeln; auf die Gebilde dieses Mannes ist nie der sonnige Himmelsstrahl reiner Freude gefallen, so wenig ihm die Ruhe harmonischer Ausgeglichenheit beschieden war. Aus der Zerrissenheit eines in ewigen Zweifeln liegenden Geistes geboren, tragen sie den schmerzlichen Ausdruck des inneren Kampfes an sich, aus dem heraus sie entstanden. Sie entzücken nie: sie ergreifen und erschüttern, weil Alles an ihnen Tragik, Alles übermenschlich und ungeheuer ist. Der geistige Ausdruck prägt sich bei ihnen nicht eigentlich im Gesichte aus, sondern mehr noch in der Bewegung und in der Muskelspannung, als ob das seelische Moment mit unwiderstehlicher Gewalt sich bis in die Gelenke und unter die Epidermis vorgedrängt hätte. Ebenso ist es auch wieder die Kraft, die das Uebermenschliche charakterisiren muss, und zwar die Kraft des Colossalen und Gigantischen. Alle geistigen Werthe sind somit bei ihm in physische Kraft umgesetzt. Es war nur eine Folgerung aus dieser Grundanschauung, den menschlichen Körper womöglich nackt darzustellen. Nicht eine gewisse, aus der Zeitanschauung etwa erklärbare Lascivität — thatsächlich sind kaum je unbekleidete Gestalten geschaffen worden, die weniger an die Sinne appelliren —, auch nicht die Nachahmung antiker Vorbilder hat ihn dazu veranlasst, sondern das Bedürfniss, dem menschlichen Körper die grösstmögliche Ausdrucksfülle zu geben.

Frühwerke. Man pflegt an die Spitze der Werke Michelangelo's die sog. Centaurenschlacht (Casa Buonarroti, Florenz) zu stellen, eine evidente Nachbildung von Bertoldo's di Giovanni Reiterschlacht im Museo Nazionale in Florenz, ein Knäuel nackter Leiber, in trefflichster anatomischer Durchbildung und nicht ohne Sinn für ideale Formenschönheit gegeben. Vorher vielleicht noch ist die Madonna an der Treppe entstanden (ebenda), die in dem Ausdruck der Mutter, in der flachen Behandlungsart und in der Kleinlichkeit der Gewand-

[1] Michelangelo's Sämmtliche Gedichte, übers. von Hasenclever, S. 45.

führung den Einfluss Donatello's verräth. Wie befangen und schwankend die Formengebung des Künstlers in dieser Frühzeit noch ist, ersieht man aus den Sculpturen, die bald nach den zwei genannten und zwei andern, verloren gegangenen Werken, einem fast lebensgrossen Crucifixus über dem Hochaltar von S. Spirito [1] und einem gewaltigen, lange Zeit im Strozzipalast aufbewahrten und hernach in Frankreich verschwundenen Herakles, in Bologna entstanden sind. Hier hatte der Künstler, der 1494 vor der Ankunft der Franzosen nach Venedig und von da nach Bologna geflohen war, am Schreine des hl. Dominicus zu dem zierlich anmuthigen Engel Niccolò's dell' Arca (vgl. oben S. 233) das Gegenstück zu liefern. Von derber Schwerfälligkeit und ernstem, trotzigem Ausdruck, reicht er nicht an sein Gegenüber heran, erinnert aber in der technischer Ausführung an Jacopo's della Quercia Manier, die Michelangelo am Hauptportal von S. Petronio kennen lernen konnte. Um dieselbe Zeit (1494/95) schuf er in Bologna noch (ausser einer nicht mehr erhaltenen Proculusstatue) einen hl. Petronius (ebenfalls für die Arca). Seit Frühjahr 1495 wieder in Florenz, arbeitet er hier für Lorenzo di Pier Francesco Medici einen Giovannino. Bode glaubt das Original dieses Werkes trotz starken Widerspruchs von Wölfflin, Wickhoff u. A. in dem zierlichen Johannes mit der Honigscheibe im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin wiederzuerkennen, dessen coquett elegante Pose allerdings einen starken Gegensatz zur Derbheit der Bologneser Figuren repraesentirt [2]. Mit einem schlafenden Cupido (verschollen), den er dem Cardinal Raffaello Riario als antik verkaufte [3], wobei er bei dem Handel aber ganz erheblich von einem Zwischenhändler betrogen wurde, ebnete er sich den Weg nach Rom (25. Juni 1496). *‚È vero mi pare ci sia molte cose belle'*, — in diesem an seinen Protector in Florenz, Lorenzo Medici, gerichteten Briefwort fasste Michelango seine ersten Eindrücke in der Eterna zusammen. Seine auf Riario und andere Empfehlungen gesetzten Hoffnungen erfüllten sich zwar nicht, dafür erhielt er vom französischen Gesandten, dem Cardinal Jean de Villiers de la Groslaie, den bedeutsamen Auftrag für eine Pietà, die für die Petronellakapelle bei S. Peter bestimmt war (Contract vom 27. Aug. 1498, auf 450 Ducaten lautend). Diesem ersten römischen Aufenthalt gehören noch an der halbtrunkene Bacchus (Florenz, Museo Nazionale) und der mit dem rechten Knie und der rechten Hand auf den Boden sich stützende und nach rechts blickende Cupido oder Apollo (London, Victoria- und Albert-Museum), beide Figuren von dem Römer Jacopo Gallo erworben, von raffinirter Realistik im Ausdruck wie in Bewegung. Im Frühjahr 1501 kehrt der Künstler in seine Vaterstadt zurück, wo in den nächsten Jahren fünf von fünfzehn contractlich übernommenen Statuen für den Piccolomini-Altar im

---

[1] Die letzte Nachricht über dieses Frühwerk stammt aus dem Jahre 1759. Damals erwähnt es G. Richa als im Capitelsaal des Klosters vorübergehend untergebracht (Notizie istoriche delle chiese fiorentine IX [Fir. 1754—1762] 55). Jüngst glaubte H. Thode mit etwas reclamehaftem Enthusiasmus dem noch heute über dem Hochaltar der Kirche hängenden recht minderwerthigen Machwerk der Barockzeit (Abb. bei Knapp Michelangelo S. 156) die Ehre michelangelesker Vaterschaft anthun zu müssen (Frankf. Ztg. 1904, Nr 121 I), hat aber einmüthige Ablehnung gefunden, zuerst und am durchschlagendsten von Bildhauer Heinrich Wirsing in d. Frankf. Ztg. 1904, Nr. 182 I; auch von v. Bürkel in d. Zeitschr. f. bild. Kunst 1904, S. 297 ff.

[2] Bode im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. II (1881) 72 ff. — Wölfflin Die Jugendwerke S. 69 und Die class. Kunst S. 47 ff. Wölfflin schreibt neuestens die Statue dem Neapolitaner Girolamo Santacroce zu. Auch Grimm und Springer verhehlen sich ihre Zweifel nicht.

[3] Wurde später von Cesare Borgia der geistvollen Isabella d'Este geschenkt.

Dom zu Siena entstehen. Ob die als michelangelesk ausgegebenen Statuen (hl. Franciscus, Jacobus, Petrus, Gregor, Pius) mit dem Meister etwas zu thun haben, muss sehr zweifelhaft erscheinen, da sie mit dessen Bildwerken aus dieser Zeit kaum eine innere Verwandtschaft aufweisen [1]. Aus einem von den Consuln der Arte della Lana und der Dom-Opera ertheilten grössern Auftrag (1503) für den Dom ist eine unvollendete Matthäusstatue entstanden; ausserdem fallen noch in diese Florentiner Zeit regen Schaffens die Brügger Madonna, ein Madonnenrelief und der Colossal-David, der eine neue Entwicklung einleitet, deren Merkmale aber schon in den vorausgegangenen Werken vorliegen. Am 2. Juli 1501 hatte die Dom-Opera einen von Bartolommeo di Pietri verhauenen Riesenmarmorblock auf die Möglichkeit weiterer Verwendung prüfen zu lassen beschlossen. Schon am 16. August erhielt ihn Michelangelo zugewiesen für einen ‚*quendam hominem vocato Gigante*‘, wie von Anfang an ein Riese vorgesehen war [2]. Anfang 1504 war die Arbeit fertig (zwei Wachsmodelle dafür in der Casa Buonarroti) und fand nach langer Berathung, nicht, wie Lionardo da Vinci vorschlug, in der Loggia de' Lanzi, sondern neben dem Portal der Signoria Aufstellung, von wo sie 1874 in die Akademie übergeführt wurde. Die Aenderung des Sujets lässt eine Rücksichtnahme auf die schon in Florenz vorhandenen Vorläufer des David erkennen. Donatello wie Verrocchio hatten die Realistik ihrer Kunst an diesem Sujet schon erprobt; eine innere, sachliche Motivirung dafür lag kaum vor. Wohl aber musste das Problem vom künstlerischen Standpunkt aus reizen: eine knabenhafte, eben aufblühende Gestalt in sieghafter Ueberlegenheit über einen riesenhaften Gegner vorzuführen: den Gegensatz zwischen der physischen Unentwickeltheit und der zugedachten Rolle in eine künstlerische Einheit zu bringen, war eine besonders für die Plastik schätzenswerthe Aufgabe. Donatello wie Verrocchio hatten sich an die Wirklichkeit gehalten und einen Knaben dargestellt im Moment der ersten Siegesfreude oder unbehülflicher Befangenheit nach dem siegreichen Wurf. Michelangelo nimmt den David vor dem Kampf. Es ist aber längst kein Knabe mehr, sondern, wie ihn die Florentiner auch stets benannten, ‚*un gigante*‘. Alles ist ins Hünenhafte gesteigert, wiewohl die Körperformen noch das Jugendliche, Unausgereifte an sich tragen. So hat der Künstler aus dem Knaben selber durch proportionelle Vergrösserung einen Goliath gemacht und Alles an ihm mit dem Accent in Spannung gehaltener Kraft versehen. Breite Brust und voll entwickelte Muskeln anstatt des schmächtig eckigen Körperbaues bei Donatello und Verrocchio; jeder Zug im Gesicht verräth die trutzige Verachtung und rücksichtslose Entschlossenheit, breite Backen und energisches Kinn, kräftige Nase mit breitem Rücken, festgepresste Lippen, finster zusammengezogene Brauen unter der niedern, gerunzelten, von dichtem Haar beschatteten Stirn; finster drohend bohren sich die Augen in dem Gegner fest, bevor die Hand zum Wurfe ausholt. Wie der derb gedrungene Hals, so verrathen auch die Arme die riesenhafte Kraft. Der rechte hängt abwärts, aber nicht kraftlos schlaff, sondern mit jeder Muskel in Spannung. Die einwärts gebogene Hand umschliesst den Stein oder das Schleuderholz, während die Linke über der Schulter den Riemen oder Sack der Schleuder festhält. Fest ruht der Körper, etwas zurückgelehnt, auf dem rechten Fuss, als wolle er seine Kraft nochmals abwägen oder eben zum Wurf

David.

[1] Abb. Knapp 12/13.

[2] Vgl. über die Vorgesch. Giorn. di erud. artist. IV (1875) 8. Ursprünglich sollte die Statue oben auf den Dom kommen.

ausholen. Bei solcher Stellung, bei solchem Blick, wie er bis jetzt in der Kunst noch nie begegnet, bei diesem Spannungsmoment der That frägt man nicht erst, was dieser Riese will, so wenig man die Frage vor dem Moses thut. Man ahnt das Vorhaben ohne weiteres und man erbebt. Was Michelangelo vom biblischen Motiv beibehalten hat, ist lediglich der Moment, die Schleuder und ihre Anspannung; alles andere ist seine ureigenste Conception. Diese dräuende Gewalt, vor der Nichts bestehen kann und die zurückzuhalten, einen Augenblick nur noch, bloss der Körper eines Giganten im stande ist, ist ein Feuer, das der Künstler selber in sich trägt. Man begreift die Begeisterung der Florentiner, denen dieser Hüne wie ein treuer Hüter ihrer eigenen Freiheit erschien. Vollendet schön in allen Theilen kann eine Gestalt in solchen Dimensionen nicht sein; sie ist auch lediglich auf Wirkung nach der Vorderansicht berechnet. Ein zweiter David in Bronce und anders aufgefasst kam, nachdem er schon 1502 bestellt war, erst 1508 an Marschall Rohan nach Frankreich; es sind nur einige Zeichnungen erhalten, die vielleicht in Beziehung zu ihm stehen [1]. Das heroisch Colossale, das Gewaltige in der Bewegung und das rücksichtslose Meistern des gegebenen Vorwurfs begegnet auch bei dem der gleichen Zeit angehörigen Matthäusfragment (Florenz, Akademie). Mühsam will sich die Gestalt aus dem Stein und der Macht des Stoffes losringen, wie der Künstler selbst es geschildert: ‚ . . *sembra con lo scalpello liberar dal marmo che gliela nasconde quella figura che ha già creata coll' intelletto*‘. Jedes Bewegungsmotiv ist an dieser Gestalt gewaltsam, Alles widerspruchsvoll, um die Intensivität des seelischen Lebens, das Schmerzliche des geistigen Schauens damit anzukündigen.

Michelangelo's Madonnen.

Es wird Zeit, die verschiedenen Madonnen einer Würdigung zu unterziehen und in diesem Zusammenhang auch gleich der Frage nahezutreten, welches Madonnenideal [2] der grübelnde, ernste Meister geben wollte. Gerade hier ist einer der Punkte, wo sich seine Wege von denen des Rivalen aus Urbino unendlich weit schieden und doch im letzten und tiefsten Gedanken auch wieder begegneten. Man fand, dass der Meister unter dem Einfluss Savonarola'scher Reformideen die Gottesmutter nur wenig dargestellt, wie er ihr auch keine Beachtung in seinen dichterischen Ergüssen geschenkt habe [3] — eine der thörichten Bemerkungen, an denen die Kunstlitteratur an den Punkten so reich ist, wo das Religiös-Kirchliche in Frage steht. Wenn Thode mit seiner durch Wittenberg und Bayreuth desorientirten Geschichtsauffassung so unhaltbare Dinge behauptet, so braucht uns das weiter nicht zu wundern; dass aber auch ein ebenso feiner und scharfsinniger Kopf wie wohlunterrichteter Gelehrter wie Klaczko darüber gelegentlich falsch berichtet, wird man auffällig finden müssen. Davon, dass Michelangelo vermöge seiner religiösen Auffassung mehr in der Geisteswelt des Alten Testamentes gelebt habe, kann die Rede nicht sein. Der alttestamentliche Stoff war ihm in der Sixtina jedenfalls durch das Programm mit einer Bestimmtheit vorgeschrieben, die nicht mehr viel Spielraum zuliess. Sieht man vom Moses ab, den wir auf seine sachliche Bedingtheit noch weiter unten zu prüfen haben, so muss doch wahrlich gesagt werden, dass die siebenmal von ihm dargestellte Madonna

[1] Vgl. Gaye Carteggio II n. 7. 11. 12. 25. 50.

[2] Vgl. Steinmann Das Madonnenideal von Michelangelo (Zeitschr. f. bild. Kunst 1896, S. 169 ff). — Heinr. Eysen Das Weib in den Werken des Mich. Buonarroti (Breslau 1902, Dissert.) S. 18 ff.

[3] Vgl. Klaczko Jules II p. 343; Eysen a. a. O. S. 38. Thode II 423.

den breitesten Raum in seinem Lebenswerk einnimmt. Aber auch Heilige hat er in seiner ersten Schaffensperiode nicht aus seinem künstlerischen Programm ausgeschlossen, so wenig er sie aus seinem religiösen ausgeschaltet hatte. Man lese angesichts dieser Thatsachen Thode's Satz: ‚Maria, die Apostel, die Heiligen und Glaubenszeugen, sie Alle treten für Michelangelo hinter dem Gekreuzigten, den sie in der Kirche verdrängt hatten, zurück' (II 424). Das hält sich auf der gleichen Höhe der Exegese wie die Art und Weise, mit der sich derselbe Autor mit dem Plane Michelangelo's abfindet, nach Loreto und Santiago, eines Gelübdes wegen, zu wallfahrten: ‚Er übernahm Satzungen und Gebräuche als etwas Gegebenes, an dem er sich nicht stiess, gerade weil er sich des unmittelbaren Verhältnisses zu Gott in seinem Innern gewiss war. Nicht Aberglaube war es, der dem Greise den Gedanken an Pilgerfahrten eingab, sondern der Wunsch einer Entrückung aus dem weltlichen Getriebe zugunsten ungestörter religiöser Sammlung. Denn von einer Heiligenverehrung erfahren wir aus seinen zahlreichen Aufzeichnungen nichts, ja seine Kunst scheint die Beschäftigung mit ihnen sogar geflissentlich vermieden zu haben, und wenn er für die Jungfrau Maria [vergleiche obigen Satz!] eine besondere Devotion gehabt hat, so geschah dies nicht, weil er ihrer als Vermittlerin bei Gott bedurft hätte, sondern weil er als Liebender und als Künstler in ihr das Urbild weiblicher Reinheit und Liebe gewahrte.' In diesen Ausführungen ist fast jeder Satz falsch oder enthält ein gröbliches Missverständniss der katholischen Lehre. Wenn Thode die Michelangelo'schen Madonnen zu einer Art von Goethe'scher Gretchen-Madonna herabdrücken möchte, so hätte er doch auch angeben müssen, welche Liebe in den Jahren, denen fast alle in Frage kommenden Schöpfungen des Meisters angehören, eine derartige transcendentale Idealisirung erfahren konnte. Bis jetzt wusste man nur von einer Liebe zu Vittoria Colonna, mit der der Künstler frühestens 1536 [1] in Beziehung trat, während die letzte der Madonnendarstellungen sicherlich schon 1532 vollendet war. Wahr ist, dass die herbe, in sich gekehrte, von Zweifeln durchwühlte Natur des Meisters in späteren Jahren Töne tiefer Ergriffenheit für Leiden und Tod des Herrn in seinen Gedichten findet, und dass er vom Blute des Gekreuzigten seine einzige Rettung erhofft. Damals hat er jene rührenden Worte niedergeschrieben: *‚Senza misura sien' tuo' cari doni'* und

‚Nicht malen und nicht meisseln stillt mein Sehnen:
Die Liebe nur, die, selbst den Tod nicht scheuend,
Vom Kreuz die Arme uns entgegenbreitet.' [2]

Wer sich aber nur halbwegs auskennt im mittelalterlichen Geistesleben, der weiss, welch fruchtbaren Einschlag darin die Passionsmotive bedeuten. Es bleibt aber immerhin auffällig, dass Michelangelo erst wieder in späteren Jahren einen künstlerischen Ausdruck für diese seine seelische Stimmung gesucht hat, nachdem er am Anfang seiner Schaffenszeit, offenbar unter der gewaltigen Einwirkung Savonarola's, die gleichen Motive behandelt hatte, den Gekreuzigten und den vom Kreuze Abgenommenen auf dem Schoosse seiner Mutter (Pietà). Zeigt sich nicht auch da der Geist der Renaissance, der über allem Schmerz und Leid, das mit seinen stummen Mahnungen dem Menschen auf seinem Lebensweg entgegentritt, das Versöhnende und erhebend Schöne bevorzugt und selbst einem Meister, dem die Leidaccente viel näher lagen,

[1] Thode I 432.

[2] Michelangelo's Sämmtl. Gedichte, übers. von Hasenclever, S. 279. 302; vgl. ähnlich S. 281 u. 295.

deren Behandlung nur in einer majestätischen Grösse gestattete und erst dann, als Savonarola und Vittoria Colonna die Jenseitsgedanken in ihm geschärft hatten?

Die Pietà in S. Peter.

Mit der Pietà wird die Reihe der Madonnendarstellungen eröffnet und geschlossen; dieses Motiv bildet auch ihren Grundton, so wie Raffaels Sixtinische Madonna Alles an Grösse und überirdischer Erhabenheit zusammenfasst, was die vorausgegangenen Behandlungen des gleichen Thema's vereinzelt und abgeschwächt enthielten. In dem Contract mit Jean de Villiers de Groslaie, den Jacopo Gallo für den in Carrara abwesenden Künstler ab-



Fig. 214. Michelangelo, Pietà. Peterskirche zu Rom. (Phot. Anderson.)

schloss (26. Aug. 1498)[1], war ein Werk innerhalb eines Jahres versprochen, so schön ,wie kein einziges heute in Rom vorhanden und wie es auch kein lebender Künstler besser schaffen kann'. Ursprünglich in der Nationalkapelle der Franken bei S. Peter (S. Petronella) angebracht, wurde es nach dem Abbruch der alten Peterskirche in die alte Sacristei (S. Mad. della Febbre) und 1799 in die hinterste Kapelle des rechten Seitenschiffs verbracht, wo es, möglichst hoch aufgestellt und infolge Anbringung eines störenden Kreuzes im Hintergrund und zweier eine Krone haltender Engel, viel von seiner Wirkung einbüssen muss (Fig. 214).

[1] Gotti Vita di Mich. II 33.

In wunderbarer Intimität ordnen sich die zwei Körper der Pietà, frei von allem Gewaltsamen und Schwerlastenden, zusammen. In dem die ganze Gruppe kennzeichnenden idealistischen Bestreben hat der Künstler dem Leichnam alles Schwere und alles Steife benommen, so dass er sanft eingebettet auf dem Schooss der jugendlichen Mutter ruht. Leicht schiebt sich Maria's rechter Arm unter die rechte Achsel und hält so den Oberkörper etwas nach oben, indes das nach rückwärts hängende Haupt schief nach seitwärts gerichtet ist. Der rechte Arm hängt schlaff wie im Schlaf vorn abwärts und fast spielen noch die Finger in den Kleidfalten der Mutter; auch in der Haltung der Beine und in der Muskelbehandlung drückt sich noch nicht die Leichenstarre aus. Nirgends eine Andeutung des Schmerzes und der grausamen Todesqualen; selbst die sonst bei solchen Sujets unvermeidlichen Wundmale hat das Schönheitsempfinden des Künstlers fortgelassen. Aber auch in der Auffassung der Mutter hat er ängstlich alle realistischen Schmerzausbrüche, in dem das Quattrocento sich nicht genug thun konnte und wofür noch eben Begarelli ein typisches Beispiel liefern sollte, vermieden. In mächtigem Gewande, dessen reiches Faltengewirr den Körper völlig umfluthet, das Haupt mit einem Schleier verhüllt, sitzt sie, in sich versunken, wie fernen Träumereien nachhängend und kaum der schmerzlichen Gegenwart bewusst, da; das Haupt ist leicht nach rechts vorgeneigt, ein Motiv von weicher Empfindung, das Michelangelo nur noch hier von der vorausgegangenen Tradition übernimmt. Allein die etwas nach unten ausgestreckte Linke verräth uns, was im Herzen der Mutter vorgeht; sie stellt dem Beschauer mit unnachahmlicher classischen Zurückhaltung jene ergreifende Frage: *Ubi est dolor* . . . . Wie ein Geisteshauch aus Savonarola's Grab weht über diese Gruppe; die Auffassung aber und die grosse Art der Durchführung, das Vornehme und Verhaltene ist ausschliesslich der hohen Renaissancecultur eigenthümlich; in späterer Zeit hätte der Künstler die Ausführung noch mehr vereinfacht und die Gruppe noch fester zusammengeschlossen. Man hat auch diesem Gebilde den religiösen Gehalt absprechen wollen. Kann man sich aber eine edlere und zugleich erhabenere Darstellung dieses Vorgangs denken, eine, bei der jeder Zug gross und feierlich erfasst und aus der Tiefe religiösen Mitempfindens geschöpft ist? Alles menschlich Kleine ist hier ausgeschaltet: nicht wilde Schmerzergüsse, nicht der stürmische Affect eines letzten, leidvollen Abschiedes, mit einem Wort, nicht die natürliche Seite des Vorgangs, in der sich die quattrocentistische Kunst erschöpft hat, glaubte der Künstler zum Vorwurf nehmen zu sollen. Für ihn ist der Verschiedene nicht ein beliebiger Mensch und die Mutter nicht eine Frau wie alle andern. Ueber ihren unbeschreiblichen Schmerz liess er ausgleichend und verklärend jene wundersam hingebende Resignation walten, die sich in Demuth den Rathschlüssen der Vorsehung in dieser schmerzlichen Stunde ebenso fügt, wie sie einst in freudigem Augenblick ihr *,Ecce ancilla Domini'* sprechen durfte. Darin liegt meines Erachtens eine Grösse und eine Gewalt christlichen Gedankens, die die Darstellung weit über die besten christlichen Kunstgebilde ähnlicher Art hinaushebt. Es ist eines jener wenigen absolut vollendeten Werke, in denen eine classische Form und der beste Ausdruck einer christlichen Idee in harmonischer Vereinigung sich zusammengefunden[1]; die durch

[1] Von Copien und Nachbildungen, die das Werk gefunden, hat E. Heidrich kürzlich eine sehr frühe am Grabdenkmal des Mainzer Erzb. Johann v. Hatstein vom Jahre 1518 im Dom zu Mainz nachgewiesen (Abb. bei Hans Bürger Grabdenkmäler im Maingebiet

Schmerz verklärte Schönheit im besten antiken und im geläutertsten christlichen Sinne. Der Leichnam wie die Mutter sind vom reinsten Adel; die Letztere in voll entwickelter Jugendfrische, als ob sie noch den Neugeborenen in den Armen wiegte: lauter Momente, die die rein idealistische Auffassung des Motivs andeuten. Das Bedenken Condivi's wegen des jugendlichen Alters der Mutter hat der Künstler selbst zurückgewiesen mit dem Hinweis auf deren unberührte Reinheit, die dadurch gefeiert werden soll. Ganz unerfindlich ist es, wie Reymond von Kälte und Ausdruckslosigkeit sprechen kann; weit eher hat Klaczko das Richtige getroffen, dass ,die am wenigsten michelangeleske Schöpfung die intimste und persönlichste des Meisters' ist [1]. Oben (II 347) wurde in grösserem Zusammenhang darauf hingewiesen, wie das Pietà-Motiv aus der religiösen Betrachtung heraus sich entwickelt hat [2]; in Michelangelo's Behandlung fand der Gläubige nicht nur eine wunderbare Vergegenwärtigung dieses Nachklanges des Golgotha-Drama's, sondern auch die erhebende Gewissheit, dass die schmerzgebeugte Mutter jedem Menschenkinde nahe sein werde und dass eines Jeden Leid und Heimsuchung geadelt und erleichtert werden kann durch die Hingabe an des Ewigen Wille.



Fig. 215. Michelangelo, Pietà. Dom zu Florenz. (Phot. Alinari.)

vom Anfang des 14. Jahrhdts. bis zum Eintritt der Renaissance [Leipz. 1907] Taf. 26). Kunstchronik N. F. XVIII (1907) S. 403 ff.

[1] Reymond a. a. O. IV 75. — Klaczko l. c. p. 109.

[2] Vgl. jetzt auch Mâle in Gaz. des Beaux-Arts 1904, I 226. Wenn hier als erste auf die ,Meditationes de vita Iesu Christi' von Pseudo-Bonaventura zurückgehende Darstellung eine Miniatur der Livres d'Heures des Duc de Berry (Ende des 14. Jahrhdts.) namhaft gemacht wird, so trifft das nicht ganz zu, da mindestens ein Jahrzehnt früher schon eine derartige Darstellung im Meistermemorial von Grünenwerth in Strassburg als existirend erwähnt wird. Vgl. Rieder Der Gottesfreund vom Oberland S. 152*.

Pietà-Darstellungen der Spätzeit.

Ein halbes Jahrhundert später ist der Künstler wiederum zum gleichen Motiv zurückgekehrt in der unvollendeten Pietà im Palazzo Rondanini in Rom (ca. 1550), von der sich der Künstler bald zu einer grössern Gruppenordnung derselben Scene wandte. Er hatte den letztern Versuch für sein Grabmal bestimmt, liess dann aber, theilweise aus Gründen technischer Art, von der Arbeit (Florenz, Dom). Das erstere, ganz verwitterte Fragment zeigt den langen, in der Todesstarre gerade aufgerichteten Leichnam mit höchster Anstrengung von der etwas über ihn gebeugten Mutter gehalten. Im zweiten Versuch (Fig. 215) ist der Leichnam halb in sich, zum Theil in härtesten Winkeln zusammengesunken, das Haupt zum Antlitz der Mutter geneigt, die dahinter in starrem, hoffnungslosem Schmerze kauernd ihn hält, während auf der entgegengesetzten Seite Magdalena, mit wenig Ausdruck, ebenfalls um den wuchtigen Leib sich bemüht. Als dessen eigentlicher Träger hat der die Spitze des tektonischen Aufbaues bildende Nikodemus zu gelten, eine im Ausdruck wie in der Haltung prächtige Gestalt. Gegenüber dem Idealismus der ältern Pietà ist hier Alles schroffster Naturalismus, kein Accent, der die schmerzlichen Dissonanzen etwas in Harmonie brächte. Aus diesen halbfertigen Gebilden spricht die furchtbare Unerbittlichkeit des Meisters, der auch vor den abschreckendsten Problemen nicht mehr zurückhält; es spricht auch die eigene einsame Freudlosigkeit, die am Ende eines reichen und machtvollen Schaffens müde und resignirt am Fusse des Kreuzes zusammenbricht. In Nikodemus, dessen Haupt in eine schwere Kapuze gehüllt ist, hat sich nach Vasari der Künstler selbst verewigt und so auch künstlerisch jene Stimmung festgehalten, die aus den Sonetten seiner späteren Jahre klingt und die sich am besten in jenen Seufzer zusammenfassen lässt, mit dem eine seiner Passionsbetrachtungen abschliesst:

O carne, o sangue, o legno, o doglia strema!

Man hat diese Stimmung als Grundzug von Michelangelo's ernster, in sich gekehrter und tief religiöser Natur anzusprechen; erst in zweiter Linie wird man auch des Einflusses des unglücklichen Dominicanermönches und für die spätere Zeit desjenigen der Marchesa von Pescara gedenken dürfen. Für die Letztere hatte er, wie oben schon erwähnt, auf ausdrücklichen Wunsch einen Gekreuzigten mit klagenden Engeln, wol nur in Zeichnung und als Gemälde gedacht, angefertigt; die Freundin rühmt die einzigartige Ausführung, und die spätere Kunst scheint die in zahlreichen Entwürfen vorbereitete Zeichnung [1] sehr häufig, besonders in der Kleinkunst wiederholt zu haben. Ein zweites, gleichzeitig damit für Vittoria Colonna ausgeführtes, anscheinend plastisches Werk war eine Kreuzabnahme, ein Motiv, das, wie wir eben sahen, den Künstler auch sonst noch in dieser Spätzeit häufig beschäftigte [2]. Die Erinnerung daran soll in einem Stich Bonasone's und Beatrizets festgehalten sein. Nach Condivi wurde der vom Kreuze abgenommene und in sich zusammensinkende Leichnam von zwei Engeln gehalten, davor die schmerzerfüllte Mutter mit gerungenen Händen, als stiesse sie die Klage aus, die am Kreuzesstamm angebracht war: ‚*Non vi si pensa quanto sangue costa*‘ [3]. Wie in keinem dieser späteren Versuche und Entwürfe die harte Wirklichkeit

[1] Einer abgebildet bei Springer II 309. Vgl. dazu noch Lettere, ed. Milanesi p. 514. 515.

[2] Vgl. über verschiedene Zeichnungen Springer II 308 ff.

[3] Dante Par. XXIX 21.

durch einen Hauch vom Idealismus gemildert war, so hat auch keiner die letzte Vollendung erhalten: fast als hätte der Künstler selbst sich nicht getraut, mit dem letzten Striche dem Gebilde die erschreckende Wirklichkeit zu verleihen, oder als habe der innere Kampf, aus dem heraus sich seine gewaltigen Conceptionen loszuringen bestrebten, zu früh seine Spannkraft verloren. So sind diese begonnenen Schöpfungen, die alle dem Golgothadrama galten, Torsi geblieben, in diesem unfertigen Zustand aber immer noch gewaltig durch die Kühnheit der Conception und die herbe Macht christlicher Empfindung; sie gleichen, wie man mit Recht bemerkt hat, den halb erloschenen Schriftzügen einer zitternden, altersmüden Hand [1].

Wir haben noch von den eigentlichen Madonnen des Meisters zu reden. Man kennt von solchen die Madonna an der Treppe (Florenz, Casa Buonarroti), das in anderm Zusammenhang schon betrachtete Gemälde der heiligen Familie in den Uffizien, die Madonna von Brügge (Liebfrauenkirche); die unvollendeten Rundreliefs in Florenz (Bargello) und in London (Royal Academy), die Madonna in der Sagrestia Nuova von S. Lorenzo. Die Treppenmadonna, so genannt nach einer im Hintergrund aufsteigenden Treppe, an deren Geländer drei Knaben ohne jede innere Beziehung zur Darstellung spielen (ein vierter, nur angedeutet, schaut auf der entgegengesetzten Bildseite hinter der Mutter vor), bewahrt in technischer Hinsicht, vor allem in der weichen Art der Gewandbehandlung und in der flachen Reliefirung, noch am meisten Zusammenhang mit der Kunst Donatello's. In der Auffassung aber verräth sich schon ganz die derbkräftige machtvolle Art des spätern Meisters: auf einem Felsblock sitzt die Mutter, ganz im Profil gesehen, den Oberkörper leicht gebeugt, ernst sinnend aus ihren grossen Augen in die Ferne blickend; das Kind, mit mächtiger Rückenbildung, schmiegt sich, halb im Gewand sich versteckend, an die Brust der Mutter. Alles geht hier aufs Grosse, aufs Heroische. Die Zärtlichkeit sonstiger Madonnen aus dieser Zeit kennt diese Mutter nicht; sie abstrahirt in ihren ernsten Gedanken völlig von der Gegenwart und zieht durch diese königliche Haltung und diese strenge Fassung den Beschauer ohne weiteres in eine Atmosphäre feierlichster Stimmung, über der die schweren Räthsel der Zukunft Alles im Banne halten.

Treppenmadonna.



Fig. 216. Michelangelo, Die Madonna von Brügge. Liebfrauenkirche in Brügge. (Phot. Alinari.)

[1] Steinmann a. a. O. S. 202.

Madonna von Brügge.

Die gleiche ernste Feierlichkeit spricht auch aus der Freigruppe der Brügger Madonna (Fig. 216), die 1505 auf Bestellung flandrischer Kaufleute nach Brügge ging und schon von Dürer als Werk Michelangelo's bewundert wurde. Die Madonna sitzt wiederum auf einem Felsblock; mit der Rechten hält sie auf den Knieen ein Buch, das alte inhaltsreiche Symbol, die Linke fasst noch leicht die Hand des Kindes, das, von kräftigster Körperbildung und mächtigem Kopf, vom Schoosse der Mutter abwärts halb gleitet, halb schreitet. Auch hier ist Maria der Gegenwart völlig entrückt; nur die leise Bewegung der Linken stellt noch die Beziehung zum Kinde her. Gerade aufrecht sitzt sie, das Haupt in statuarischer Majestät erhoben, die Augen in ernstem Träumen abwärts gerichtet. Was sie aber sinnt und denkt, es ruht wie in allen Madonnendarstellungen des Meisters unter dichtestem Schleier; es drängt sich nicht in lauter, profanisirender Aeusserung hervor. Der Gesichtsausdruck, ein wunderbares Gemisch von schüchterner Unschuld und majestätischer Unnahbarkeit, berührt sich mit dem der Pietà, mit der auch der Typus der Madonna nahe Verwandtschaft zeigt: es ist noch das schmale, hier aber voller entwickelte Oval der Florentiner. Von einer Reinheit und Hoheit der Auffassung, die Michelangelo in so ergreifender Harmonie kaum noch in einem andern Werk ausgesprochen hat, von einer über alles Menschliche hinaus gehenden majestätischen Grösse und von einer alles Kleinliche, alles Zufällige und nur Natürliche verleugnenden Macht christlichen Gedankens, ist sie eine wahre *Regina coeli,* auch ohne Krone und Engelbegleitung, und gehört mit der Pietà und Raffaels völlig anders gearteten Schöpfungen zu den wenigen ganz vollendeten Huldigungen, die die Blütezeit menschlicher Cultur der Madonna dargebracht hat.

Tondo-Madonnen.

Von den zwei unvollendeten Rundreliefs (ca. 1503) war das Londoner für Taddeo Taddei bestimmt. Die im Profil gegebene Madonna hält auf dem Schoosse ihr Kind, das plötzlich erschreckt auffährt und nach rechts strebt, weil links ein muthwilliger Johannesknabe einen flatternden Vogel zeigt. Die Madonna achtet dieser liebenswürdigen Kinderspielerei, in der man den Einfluss Lionardo's hat sehen wollen, nicht weiter; sie blickt ernst sinnend wie immer vor sich hin; dadurch verliert aber die Composition etwas von ihrer innern Einheit. Das Ganze, so durchgebildet in technischer Hinsicht die fertigen Partien sind und so glücklich die gross gefasste Composition sich in den Rahmen einfügt, ist ein nicht lobenswerther Compromiss zwischen der genrehaften Auffassung der dissoluteren Renaissance und der ernsten, wahrhaft religiösen, der Michelangelo sonst immer und auch Raffael in seinen besten Werken gehuldigt hat. Ganz in diesem letztern Sinne gehalten ist wieder das Florentiner Medaillon, das für Bartolommeo Pitti ausgeführt wurde (Fig. 217). Die Madonna, wie immer als Ganzfigur, sitzt im Profil, mit dem Kopf *en face,* auf dem Felsblock; das zwischen ihren Knieen lehnende Kind, um das ihre Rechte sich legt, stützt nachdenklich müde seinen grossen Kopf auf das Aermchen. Die Rechte der Mutter hält ein offenes Buch auf dem Schooss. Sie hat ihre Lesung unterbrochen und blickt aus grossen, weit geöffneten Augen geradeaus in die Ferne. Keine Bewegung ihres Gesichtes und ihrer Haltung verräth ihre seelische Bewegtheit, und doch kündet dieses Herausblicken allein schon deutlich genug an, dass es nichts Alltägliches ist, was sie beschäftigt. Das träumerische Sinnen der vorausgegangenen Darstellungen ist hier in seiner Intensität gesteigert: noch einen Schritt weiter, und wir stehen vor jenem einzigartigen Blick der delphischen Sibylle. Eine Seherin stellt auch das Florentiner Relief dar; über dem Ganzen ruht die Stimmung ernster

Ahnungen, die nur noch erhöht ist durch das wie aus visionärer Ferne hinter der rechten Schulter der Mutter hervorlugende, schemenhafte Köpfchen des Johannes. Die Verhältnisse sind ins Riesenhafte gesteigert; Kind wie Mutter von mächtiger Bildung füllen bis zum Rande den Rahmen, und um auch durch Zuthaten den Eindruck des Heroischen noch zu steigern, trägt diese königliche Gestalt ein Stirnband und auf ihm ein Cherubsköpfchen (das auch wieder im Haarschmuck der Magdalena in der Florentiner Pietà begegnet).

Ein tiefer seelischer Riss klafft in der Psyche, die diese Madonnen geschaffen und die, fast ein Lebensalter später, theilweise für die unvollendeten Medici-Gräber noch einmal diesen Gegenstand behandeln soll. Künstlerisch angesehen, liegt, wie Wölfflin in feinsinniger Analyse gezeigt hat, die folgerichtigste Weiterbildung vor. Die einfachen, klaren Bewegungsmöglichkeiten der früheren Madonnen sind hier durchweg durch die complicirtesten ersetzt, und trotzdem wird eine ruhige Wirkung erzielt. Die Madonna sitzt mit überschlagenen Beinen, stützt sich mit der Rechten rückwärts und sichert dadurch ihrem Oberkörper das Gleichgewicht gegen die Last des Kindes, das rittlings auf ihren Knieen nach vorn gerichtet sitzt, sich aber plötzlich mit dem Oberkörper völlig umwendet, um nach der Mutterbrust zu fassen. Die Haltung der Beiden hat etwas geradezu Gewaltsames und auf die Dauer Unerträgliches: lauter Lageverschiebungen und Bewegungscontraste, und doch Alles durch die geschlossene Massenwirkung und durch den die körperliche Unruhe wieder ausgleichenden feierlichen Ernst der Mutter zu einheitlicher Erscheinung zusammengehalten. In ihrem weltentrückten Sinnen, in ihrem völligen Absehen vom Kind, über das ihr concentrirter Blick hinweggeht auf ferne und finstere Visionen, berührt sich diese Figur mit ihren Vorgängerinnen; aber der feierlich-ernste Eindruck von damals ist hier zu einer fast düstern Wehmuth weiter entwickelt. Auch der Typus der Gottesmutter selber ist sehr viel reifer. An Stelle der jugendfrischen, voll entwickelten Heroin ist hier die Matrone getreten, von hohem Wuchs und abgemagertem Bau, an dem man fast ebenso deutlich wie am Gesichtsausdruck das seelische Leid ermessen kann. Michelangelo's Madonnen der Frühzeit sind alle von reifster Schönheit und vollen Formen; nicht von dem hinreissenden Schmelz und Zauber, der den Gestalten Raffaels eignet, nicht von sinnlich berückender Schönheit, dafür von machtvoller, königlicher Hoheit und seherhafter Geistigkeit. Sie sind von jener Feierlichkeit und Unnahbarkeit, die Raffael erst in seiner Madonna di S. Sisto erreichte. Sorgenvoller Ernst und verhaltenes Leid sprechen aus

Die Madonna der Medici-Gräber.



Fig. 217. Michelangelo, Madonna. Museo Nazionale zu Florenz. (Phot. Alinari.)

dem träumenden Gesicht, das mehr und mehr den hohen Ausdruck des Prophetenhaften annimmt. Man hat speciell für diesen ernsten Zug, den zuerst im Quattrocento mitten unter lauter heiterer Anmuth Botticelli durchbrechen lässt, Savonarola und dessen Einfluss verantwortlich gemacht. Dafür liegt aber thatsächlich kein Grund vor; denn die eigenartige Mischung der heterogensten Stimmungen liegt in der gesammten theologischen Tradition als Ausdruck des Incarnationsgeheimnisses und seiner Consequenzen vor und gründet sich in letzter Hinsicht auf die Evangelien selbst.

Die Tragik im Lebenswerk des Meisters.

Michelangelo's weitere Thätigkeit als Scultore ist fast ausschliesslich an zwei Grabdenkmäler geknüpft, und seine Begeisterung für die Plastik hat sich hier fast gänzlich aufgebraucht. Gerade diese Blätter in seiner Lebensgeschichte gestatten uns den klarsten Einblick in das eigenartige Seelenleben des Meisters; sie zeigen am besten, wie tief unglücklich, von ewigen Vorwürfen gegen sich und Andere gehetzt, er sich fühlte. An das eine dieser Werke hat er einst seine stolzen Künstlerträume geknüpft, und mit unerhörter Tragik hat die Zeit und das eigene Geschick Stück für Stück davon hinweggetragen, bis Ueberdruss und verzweiflungsvoller Widerwille gegen seinen eigenen Plan den Künstler schliesslich fast zu einer Fertigstellung trieb, die nur der That Herostrats verglichen werden kann. Rein äusserlich angesehen, lässt sich sagen, das stolze Jugendproject, das, einmal vollendet, nur neben die Peterskirche und die Sixtina hätte gestellt werden dürfen, ist den Deckenmalereien der Sixtinischen Kapelle zum Opfer gefallen. Aber das ist nur ein oberflächlicher Zusammenhang. Die tieferen Gründe für das Scheitern des ursprünglichen Projectes sind in der Brust des Meisters und im Wandel der Zeit zu suchen. Wie kommt es doch, dass an jedes grosse Unternehmen der spätern Zeit dieselbe tragische Erscheinung sich knüpft und dass er nur auf dem Gebiet der Malerei, an das er sich einst unwillig hatte fesseln lassen, fertige Arbeit machte, dass aber speciell auf seinem Lieblingsfeld kaum ein grösseres Werk zu Ende geführt wird? Der Künstler war eine jener ruhelosen Feuernaturen, die mächtig auflodern unter einem grossen Einfall, deren Nachhaltigkeit und Ausdauer aber nicht im gleichen Verhältniss dazu steht. Es ist genugsam bezeugt, dass seine grossen Schöpfungen alle das Resultat solchen leidenschaftlich schmerzlichen Ringens sind; dass er nur in dieser visionären Extase des Genius fruchtbar arbeiten konnte, dann aber auch arbeitete bis ins höchste Alter mit einer Leichtigkeit und mit einer Raschheit, die aufs höchste in Erstaunen setzte. Aus dieser gewaltigen Erregung heraus sind jene unvergleichlichen Titanengestalten geboren, die nichts von kränklicher Berechnung und langer Ueberlegung an sich tragen. War dieser Rausch aber einmal verflogen und gar die Liebe zu einem Projecte überhaupt in Frage gestellt, so blieb es beim Torso. Michelangelo war aber auch eine äusserst unverträgliche Natur, insofern ihm Niemand genügen konnte und er jeden grossen Plan allein ausführen wollte. Wir sahen das bei der Sixtina, wir erleben es beim Juliusdenkmal und bei der Façade von S. Lorenzo. Einmal in dieser Stimmung der Unbehaglichkeit und Unzufriedenheit, war er unberechenbar, und jede Verhandlung, die mit ihm zu rechnen hatte, musste an die tausend und tausend stachligen Ecken dieses titanenhaften, aber tief einsamen und sich unglücklich fühlenden Mannes stossen.

Und nicht das allein. Die kühnen Unternehmungen, die in jenen kurzen, überfruchtbaren Tagen der Hochrenaissance von Geisteshand geweckt aus dem

Boden sprossen, bedurften theilweise einer langjährigen Frist zur Durchführung. Wir wissen, wie rasch diese glanzvollen und reichen Tage verflogen waren und wie eine tiefe geistige Umwälzung in der Gesellschaft sich vollzog. Innerhalb der Wände der Sixtina ist der kurze Lebenslauf der Renaissance verzeichnet; was nicht in dieser kurzen Zeitspanne zur Reife kam, musste unter dem Rauhfrost der spätern Zeit absterben und verknöchern. Die Menschen, die die Vollendung des Juliusgrabes schliesslich mit ansahen und — überwachten, dachten und empfanden wesentlich anders als die vierzig Jahre zuvor: die kühnen Conceptionen und die bewundernswerthen Versuche, in einer höchsten Leistung nochmals Christenthum und die allmählig sich loslösende moderne Cultur, alte Gebundenheit und neuzeitlichen Freiheitsdrang in eine künstlerische und ideelle Einheit zu bringen, waren jenen Geschlechtern fremd und selbst verdächtig geworden. Dieser innere Zwiespalt muss mit in die Rechnung eingestellt werden, wenn man sich die tragischen Evolutionen des Juliusdenkmals klar machen will.

Juliusdenkmal. Anfänge.

1505 wurde Michelangelo auf Vorschlag und Verwendung Giuliano's da Sangallo von Julius II nach Rom berufen zur Errichtung eines Grabdenkmals[1] für den noch lebenden Papst. Wenn wir Vasari glauben dürfen (IV 282), hatte der Architekt von allem Anfang an eine besondere Kapelle neben Alt S. Peter als Mausoleum vorgesehen; nachdem aber zahlreiche Baumeister ihre Pläne vorgelegt, habe man sich schliesslich zu einem Neubau von S. Peter selbst entschlossen[2]. Nach Burger hätten die ersten Entwürfe, die an die ersten Verhandlungen mit Giulio in Rom Ende März und Anfang April angeknüpft hätten, zunächst nur den Grabbau betroffen, und drei verschiedene Zeichnungen, die einen Centralbau von mächtiger Anlage vorsahen, legt er aus der Casa Buonarroti vor. Ende März noch oder Anfang April wurde der Künstler mit der Herstellung des Denkmals beauftragt gegen eine vorläufige Zusicherung von 10000 Ducaten, wovon ihm sofort 1000 Ducaten für seine Reise in die Marmorbrüche von Carrara ausbezahlt wurden. Welcher Art war das Denkmal? Wenn wir die Angaben von Condivi und Vasari, die sich freilich in verschiedenen Punkten widersprechen, zur Hand nehmen und sie uns durch die wenigen Zeichnungen (vgl. Fig. 218), von denen allerdings nicht mit Sicherheit zu sagen ist, welcher Entwicklungsphase des Planes sie angehören, verständlicher zu machen suchen[3], so können wir uns einigermassen

[1] Ueber das Juliusgrab vgl. Condivi, übers. von Pemsel, c. 19—23, S. 62 ff. — Vasari-Milanesi VII 162 ff. — Ausserdem an kritischen Darstellungen: Symonds Life of Mich. I (Lond. 1893) 131 ff. — Justi Michelangelo S. 207 ff., die vollständigste und übersichtlichste Darstellung. — Klaczko Jules II p. 12—33. — Steinmann Die Sixt. Kapelle II 133 ff. — Burger Das florentinische Grabmal S. 313 ff., nach der kunstkritischen Seite vortrefflich.

[2] Diesen Zusammenhang zwischen Grabmal und S. Peter-Neubau betonen namentlich Klaczko, Justi u. A. sehr stark; es muss aber doch geltend gemacht werden, dass er viel zu lose und episodenhaft ist. Der Neubau mag durch das Grabmalproject beschleunigt oder sonst beeinflusst, aber gewiss kaum dadurch verursacht worden sein. Hier sind noch viele Räthsel zu lösen, die von entscheidender Bedeutung für die Beurteilung des Monumentes wie der Basilika sind.

[3] Die Beschreibungen Condivi's und Vasari's werfen offenbar, da sie ebenfalls sich auf nicht genau datirte Zeichnungen stützen, verschiedene Wandlungen zusammen und construiren daraus ein einheitliches und ursprüngliches Project. Von den Zeichnungen ist die lange Zeit für den ältesten Originalentwurf angesehene in den Uffizien mit dem untern Theil des Denkmals neuerdings von Nerino Ferri in Riv. d'arte I (Fir. 1903) 11 ff. als eine Nachzeichnung Bastiano's da Sangallo nachgewiesen worden. In Betracht kommt also nur noch die in einer Copie der Beckerath'schen Sammlung in Berlin zugängliche Zeichnung (veröffentlicht von

ein Bild von diesem Project machen, das an Kühnheit und Riesenhaftigkeit sich mit den Grabbauten des Alterthums messen konnte und das an unvergleichlicher Wucht geistiger und künstlerischer Werthe nach den wenigen Proben, die das Geschick hat reifen lassen, seinesgleichen in der Kunstgeschichte nicht gehabt hätte. Nach Condivi war der Grundriss ein Rechteck von 24 Fuss Breite und 36 Fuss Tiefe. Der Unterbau, 13 Fuss hoch, durch ein mächtig vorspringendes Gesims vom obern Stock getrennt, hatte auf allen Seiten tiefe, durch kräftig vortretende Hermenpfeiler geschiedene Nischen, in welche geflügelte Victorien mit geknechteten Gefangenen zu Füssen kommen sollten; an jedem Pilaster windet sich ebenfalls, gleich einem Gefangenen, ein geketteter, sich aufbäumender oder entseelt in sich zusammensinkender Athlet. Ueber diesen Figuren erhob sich der Oberbau, zunächst mit vier mächtigen sitzenden Figuren an den Ecken, von denen Condivi nur Moses nennt, Vasari noch Paulus, *Vita activa* und *Vita contemplativa*; ausserdem noch die vier Cardinaltugenden. Ganz zu oberst war ein mächtiger Sarkophag aufgestellt, in den Julius, unterstützt von zwei Engeln, im Begriffe stand zu steigen, indes daneben Cybele um den der Erde entrückten Sohn trauerte und Uranos sich des neuen Himmelsbewohners freute. Durch eine der obern Stirnseiten auf der Plattform sei der Eingang in eine tempelähnliche Cella gewesen, die als Grabstätte des Papstes bestimmt war. Nach Vasari sei das ganze Riesenwerk noch mit Putten, Hermen (über den Pfeilersklaven), Arabesken, Blumen, Balustraden, mit verschiedene Scenen enthaltenden Broncereliefs und Inschriftplaquetten überdeckt gewesen.

Alsbald nach Abschluss des Contractes reiste Michelangelo nach Carrara, wo er nahe an neun Monate mit Aussuchen und Veraccordiren der Marmorblöcke zubrachte. Im Januar 1506 kommt der Künstler nach Rom zurück. Mitten in der ersten Arbeit glaubt er zu bemerken, dass Julius, wie man gemeiniglich nach den schon bald hernach auftauchenden und von Michelangelo selbst später bestätigten Andeutungen annahm, auf Betreiben des auf des grossen Scultore Künstlerruhm neidischen Bramante [1], dem Denkmalsproject abhold sei. Er entflieht am Vorabend (17. April) der Grundsteinlegung der

---

Schmarsow im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. 1884, dann von Steinmann Sixt. Kap. II 141 und Burger Taf. XXXI), die nach den Einen den Anfangsentwurf, nach Andern (Klaczko) eine spätere Abänderung festhalten soll (vgl. Fig. 218).

[1] Mart. Spahn (Michelangelo und Bramante im Frühjahr 1506: Allg. Ztg. 1906, Beil. 190) sucht das angebliche Intriguenspiel Bramante's gegen Michelangelo als eine erst allmählig vollzogene Mache der Anhänger Michelangelo's zu erweisen. Letzterer selbst habe Bramante 1506 noch keineswegs der geheimen Wühlereien bezichtigt, vielmehr sich erst 1542 zum Wortträger der von seinen Freunden ausgestreuten Verdächtigungen gemacht, und zwar mit offenkundigen Unrichtigkeiten. Diesen spätern Bericht hätte dann Condivi in die Zeit des Conflictes zurückprojicirt mit weiteren Uebertreibungen. 1542 habe Michelangelo auch den an der ganzen Affäre unbetheiligten Raffael noch mitbeschuldigt. Die Spannung zwischen diesen beiden Künstlern bezeichnet Spahn mit Recht als ein seelengeschichtliches Problem, das seinen Ursprung wahrscheinlich im Jahre 1510/11, seine Wurzel aber ohne Zweifel in der herben, rücksichtslosen Natur Buonarroti's habe. Ich möchte jedoch nicht so weit gehen, das treibende Motiv für den Conflict in der Furcht Michelangelo's zu suchen, Raffael, der so leicht an seinen Stanzen arbeitete, können ihm das Anrecht auf Verherrlichung das gewaltigen Papstes, das er allein zu besitzen glaubte, entwinden. Zum eigentlichen Ruhmredner hatte ein Künstler wie Michelangelo am allerwenigsten das Zeug. Vgl. über den Streit auch noch Müntz La rivalité des artistes: Raphaël et Michel-Ange (Gaz. des Beaux-Arts XXV [1882] 281 ss.). Auch H. v. Geymüller redet von einer vollständigen Irreführung der traditionellen Kunstgeschichte in diesem Punkte, die für andere Worte des Lobes, die in der Feder Michelangelo's einzig dastehen, wie blind geworden sei (Michelangelo als Architekt u. Decorateur [Münch. 1904] S. 52).

Peterskirche nach Florenz. Bei seiner pathologischen Aufregung und Furcht ist er zu einer Rückkehr nach Rom nicht zu bestimmen und will sich eher in den Dienst des Sultan begeben. Erst Ende November versteht er sich dazu, in Bologna, wo Julius nach seinem glorreichen Feldzug gegen Perugia, Orvieto und die Bentivogli Einzug gehalten, die Gnade desselben anzuflehen. Es wird ihm alsbald eine Broncestatue des Papstes in Auftrag gegeben, die für die Façade von S. Petronio bestimmt war: der Papst sitzend dargestellt, die Rechte erhoben, ob zum Segen oder Fluch, war schwer zu sagen; in der Linken, recht ungewohnt für den schwertgewaltigen Herrscher, die Schlüssel Petri. Die Arbeit hält ihn bis Frühjahr 1508 in Bologna fest. Am 21. Februar wird die dreifache Lebensgrösse zeigende Statue an ihren Platz gebracht. Drei Jahre später schon fällt sie bei der Rückkehr der Bentivogli der Empörung des Volkes und vielleicht mehr noch den Bedürfnissen des Krieges zum Opfer (30. December 1511) und wird von Herzog Alfons von Ferrara in eine grosse Kanone (La Giulia) umgegossen; nur der Kopf der Statue blieb in Ferrara erhalten, ist später aber ebenfalls verschwunden. Leider sind die äussern Formen dieses Werkes, der einzigen Porträtfigur, zu der sich Michelangelo bequemte, und der einzigen von ihm in Bronce ausgeführten Schöpfung, in keinem Stiche festgehalten; desto tiefer aber ist die Erinnerung daran ins Volksbewusstsein eingedrungen [1].

Die Juliusstatue von Bologna.



Fig. 218. Michelangelo, Zeichnung zum Juliusgrab. (Nach Steinmann, Sixt. Kapelle.)

[1] Zahlreiche Berichte erzählen die kurze Geschichte dieser Statue, und nicht minder häufig hat die sarkastische Dichtung an ihr tragisches Ende angeknüpft. Vgl. Podesta Intorno alle due statue erette in Bologna a Giulio II (Atti e Memorie di storia patria per le provincie di Romagna VII [Bologna 1868]107 sgg.). Dazu Tourtual in Zahns Jahrb. für Kunstw. II 183—194. — Gozzadini Di alcuni avvenimenti in Bologna e nell' Emilia dal 1506 al 1511 (Atti e Memorie, 3ª Ser. IV 67 sgg. VII 161 sgg.). — Ueber die Vorgänge, die der Zerstörung unmittelbar vorhergingen, vergleiche man den anschaulichen Bericht eines Augenzeugen, des deutschen Scholaren Gregor Angrer, den Schlecht in d. Röm. Quar-

Wandlungen des Juliusdenkmals.

Die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle musste in den nächsten Jahren jeden Gedanken an das Denkmal in den Hintergrund drängen. Nach des Papstes Tod war mit seinen Erben ein neuer Contract nöthig[1] (6. Mai 1513), demzufolge der Künstler 16 500 Ducaten erhalten sollte. Er fertigte ein neues Modell für einen noch grössern Massstab an. Das ursprüngliche Freigrab wurde jetzt in ein Wandgrab umgewandelt. In den folgenden Jahren, bis etwa 1515, hat man sich wol die Herstellung der gefesselten Sklaven und der Mosesstatue zu denken; zugleich aber dürfte jetzt auch die Unmöglichkeit, in dem gewaltigen Umfang das Werk zum Abschluss zu bringen, zutage getreten sein. Denn in einem dritten Abkommen (8. Juli 1516) wird es um die Hälfte reducirt und zugleich eine Verschiebung in der Anlage angebracht: während es ursprünglich mit der Schmalseite an die Wand stossen sollte, wurde jetzt die Längsachse dafür genommen. Trotz der Erleichterungen rückte die Arbeit nicht voran. Die Façade von S. Lorenzo bringt 1516 ein neues tragisches Moment in des Künstlers Leben; dazu kommt ein durch seinen Eigensinn wesentlich verschärfter Conflict wegen der Bezugsquelle des Marmors (ob das bisherige Carrara oder der neu angeschnittene Bruch von Seravezza). Nach Lösung des Vertrags wegen S. Lorenzo erfolgt sofort ein neuer wegen Errichtung der Medici-Gräber. In all den Jahren regnet es natürlicherweise die schärfsten Klagen und Processdrohungen der Verwandten und Erben Giulio's. Der Künstler beantwortet sie theils in tief unglücklicher Stimmung, so dass er wiederholt den Tod als erwünschten Löser des Conflictes herbeisehnt, theils in überaus gereizter, jeden Ausgleichversuch vereitelnder Leidenschaftlichkeit. Die nach langen Verhandlungen ermöglichte vierte Abmachung (1532, 29. April) verpflichtet den Künstler zur Ablieferung von sechs schon begonnenen oder vollendeten Statuen und zum Abschluss der Arbeit in drei Jahren. Jetzt wurde auch zum ersten Male eine Unterbringung des Denkmals, anstatt in S. Maria del Popolo, welcher Kirche nach dem Tode des Papstes das Monument zugedacht war, in S. Pietro in Vincoli beschlossen. Da Paul III drei Statuen, die Madonna, einen Propheten und eine Sibylle, für die Paulskapelle wünscht, glaubt der Künstler, dass die Sklaven sich jetzt nicht mehr eigneten; er will dafür die *Vita activa* und die *Vita contemplativa* bezw. Rahel und Lea herstellen, worauf 1542 (20. August) ein fünfter und letzter Vertrag abgeschlossen wird. Am 25. Januar 1545 war auch die Architektur vollendet und die Aufstellung des ganzen Monumentes konnte erfolgen (Fig. 219). Es ist keine Uebertreibung, wenn man hier von einer Tragödie gesprochen hat; die Geschichte dieses Monumentes mit ihren über vier Jahrzehnte sich erstreckenden, im höchsten Grade peinlichen und des Künstlers Schaffensfreude in all seinen grossen Werken geradezu lähmenden Episoden bietet der traurigen Seiten übergenug. Mehr aber noch als das ständige und unerbittliche Verkümmern des gewaltigen Urplanes kann es beelenden, dass der Künstler schliesslich auch die stümperhafteste Schülerarbeit, wie die jammervolle Gestalt des gewaltigen Renaissance-Papstes, in das endgültige Werk zuliess und durch Nachhelfen daran gewissermassen mit seiner Original-

talschr. XVII (1903) 160 ff. veröffentlichte. Wie man vielfach das Anbringen der Papststatue über dem Portal des Gotteshauses beurteilte, zeigt die Thatsache, dass Bentivoglio als sehr beredte Lection für Giulio an Stelle von dessen Statue diejenige von Gott Vater mit der scharf pointirten Inschrift ‚Scitote quoniam Dominus ipse est' setzte. Vgl. noch CAMPORI in Atti e memorie di stor. patria dell' Emilia, N. S. VI (1881) 131 sgg. PASTOR Gesch. d. Päpste III 798 u. STEINMANN Sixt. Kap. II 148 ff.

[1] Vgl. MILANESI Contratti p. 635.

marke versah. Wenn je die unberechenbaren Schwingungen des menschlichen Herzens und die unmessbaren Regungen menschlicher Leidenschaft den Werdegang eines Werkes entscheidend beeinflusst haben, so lässt sich das vom Juliusgrab sagen, daher auch die vielen dunkeln Räthsel, an denen jeder Scharfsinn des Forschers scheitert.

Beurteilung des Juliusdenkmals.

Die Beurteilung dieser Schöpfung des Meisters kann naturgemäss nur eine sehr problematische sein, da man auf Schritt und Tritt nur mit Vermuthungen rechnen muss. Einstimmig war das Urteil nur hinsichtlich des Geistes, der das merkwürdige Programm des Monumentes geschaffen. Man fand durchweg das Project in seiner eigenartigen Verquickung von Pagan-Antikem und spärlichem Christlichen für wenig geeignet, die Ruhestätte eines Friedensfürsten zu schmücken. ‚*Le projet ne dit rien, et pour cause, du chrêtien, du prêtre, du pasteur d'âmes*', meint Klaczko (p. 15). Und Justi findet gerade in diesem Widerspruch den tiefsten Grund für das Scheitern des Planes. ‚Ein solches Marmorprogramm wäre wenige Jahre später undenkbar gewesen. . . . Es war unchristlich nicht bloss in seiner Bildersprache, sondern auch in seiner Gesinnung' (S. 230). Das ist nur das Echo der ganzen vorausgegangenen Forschung, soweit sie sich selbständig zu dem vorliegenden Problem geäussert hat. Bloss Burger ahnt instinctiv, dass doch etwas Höheres noch darin gefunden werden könne als der angeblich unversöhnliche Gegensatz zwischen Heidenthum und Christenthum; nur ist er, weil er sich zu wenig in diesen philosophisch-theologischen Fragen bewandert zeigt, zu keiner klaren Vorstellung durchgedrungen. Ein Kern von Wahrheit aber steckt in seinem zusammenfassenden Urteil: ‚Der Humanismus geht mit dem Christenthum und römischen Heidenthum die eigenartigste Verbindung ein. Nur ein Genius von so elementarer Kraft wie Michelangelo kann aus diesen seltsamen Widersprüchen der Zeit als Sieger hervorgehen und all das Gegensätzliche in unerreichter Harmonie vereinen.' Ist in diesen Worten zweifellos die tiefste Idee des Grabdenkmals, wenn auch nicht klar erfasst ausgesprochen, so geht der Verfasser mit dem, was er folgen lässt, doch sofort wieder vom richtigen Wege ab: ‚Die Apotheose des Papstes ist freilich nur ein Vorwand, um ein Gedicht aus Marmor vorzutragen, das von des Meisters Seele in ergreifender Sprache erzählt.' Richtig ist allein, aber zugleich auch ein Widerspruch gegen das eben Ausgesprochene: ‚Michelangelo wusste diese Fesseln zu sprengen, ohne die traditionelle Idee aufzugeben.' Daran kommt man eben doch nicht vorbei, dass Michelangelo die Sprache der Tradition noch handhabt; dieser Sprache muss dann aber auch, wenn sie noch so erhaben und noch so grandios leidenschaftlich und persönlich sich vortragen mag, der traditionelle Sinn, den Jedermann damit verband, zugeschrieben werden. Die Interpretationsweise Burgers ist typisch für die heutzutage fast durchgehends in die Kunstforschung eingerissene Sitte, den christlich-religiösen Gehalt zugunsten einer durchweg subjectiven Stimmungsmalerei zu eliminiren. Es muss das hier festgestellt werden ohne Praejudiz für seine im übrigen werthvollen Forschungen. Burger weist zunächst jeden Versuch, den Grabmalfiguren eine objective Bedeutung zuzuerkennen, ab und erblickt in ihnen lediglich den Ausdruck der elementaren Leidenschaft und der seelischen Stimmungen des Meisters (S. 335); hernach kommt er aber doch auch wieder zum Exegesiren: ‚der monumentale Sockel erzählt von dem irdischen Leiden der Menschheit, das Historische hat dem allgemein Menschlichen Platz gemacht' (340). Dagegen ist ganz allgemein einzuwenden, dass die am Grabdenkmal verwendeten Typen noch

durchweg in Litteratur wie Volksauffassung einen bestimmten Inhalt hatten, der noch nicht bis zum leeren Schemen oder bedeutungslosen Emblem sich verflüchtigt hatte, so dass sich jene Typen für die subjectiven Spielereien einer vagen Stimmungsmalerei, wie sie Ende des 16. Jahrhunderts mit verheerender Gewalt das ganze Kunstgebiet überschwemmt, nicht brauchen liessen. Beachtet man dieses allgemeine Princip, so wird man finden, dass das Project ganz im Geiste der Tradition aufgebaut war, dass der Humanismus und die gewaltige Künstlerindividualität nur einige ihr mehr zusagende Seiten selbständig formulirte und in classisches Gewand kleidete; man wird dann aber auch die Wahrnehmung machen, dass das Denkmal nichts weniger als eine rein pagane Apotheose eines christlichen Kirchenfürsten, so etwa wie die wuchtigen Mausoleen und Grabmäler der Vorzeit, bezweckte.

Das Programm des Denkmals.

Gemeiniglich nahm man an, dass am Unterbau das weltlich-politische Programm des Papstes, am Oberbau zur Noth auch etwa, wenngleich stark verschleiert, sein geistig-religiöses zur Verherrlichung komme. ‚Der antike Ruhmesgedanke', meint Steinmann, ‚würde einen glänzenden Ausdruck gefunden haben. Vielleicht sollten alle diese Kinder einer vom antiken Schönheitsideal trunkenen Phantasie Kampf und Sieg im Erdenleben des Papstes versinnbilden.' [1] Diese missverständliche Beurteilung ist zum Theil durch Condivi und Vasari verursacht, so sehr man auch empfand, dass deren Berichte nur sehr mit Vorsicht zu gebrauchen sind und namentlich in der Interpretation Auffassungen vertreten, bei denen die alte Tradition schon völlig verwischt oder mit ganz heterogenen Elementen durchsetzt war. Condivi wie Vasari haben zuerst von einer Apotheose geredet und zu Trägerinnen derselben die Victorien und Gefangenen oder Sklaven gemacht. Nach Condivi symbolisirten die Letzteren die sieben freien Künste und andere geistige Bestrebungen, die beim Tode des Papstes als Gefangene des Todes trauerten; Vasari, und er allein, spricht von Personificationen der unterworfenen Provinzen. Es wären also dadurch die kriegerischen Erfolge und das Mäcenatenthum des Papstes verherrlicht, freilich zu einer Zeit, da beides noch im dunkeln Schoosse der Vorsehung ruhte. Zur Vermeidung dieser Unwahrscheinlichkeit hat Justi Michelangelo den gewissermassen divinatorischen Versuch zugeschrieben, dem eben erst in sein Amt eingetretenen Papst an seinem Grabmal der Wirklichkeit vorausgreifend ein ideales Lebensprogramm zuzuerkennen. Das Gezwungene eines solchen Ausweges allein schon spricht gegen seine Möglichkeit; und beruft man sich auch auf die vorbildlichen Triumphzüge der Antike und auf ihre Nachahmungen in der Renaissance, die ‚Trionfi', speciell auf den berühmten Carnevalszug, der Giulio's letzte Huldigung auf Erden war: man wird damit doch die Möglichkeit nicht annehmbarer machen, dass eine derart eigenwillige und allem eitlen Schein abgeneigte Natur wie die Michelangelo's einen Papst auf Titel hin, die er erst sich erwerben musste [2], und deren Erwerbung theilweise sehr noch von andern Factoren abhängig war, wie die Unterwerfung der Kirchenstaatsstädte, verherrlicht haben sollte.

Die ‚Prigioni'.

Bedeuten aber diese *‚Prigioni'* [3] überhaupt etwas Bestimmtes? Ein Vergleich mit der Decke der Sixtina zeigt sofort, dass wir auch dort, in einem

[1] Steinmann Sixt. Kapelle II 142. 143. Vgl. auch Justi S. 218 ff.

[2] Klaczko drückt mit Recht, aber ohne die richtige Consequenz zu ziehen, sein Erstaunen über dieses Missverhältniss aus: ‚On est surpris de voir l'austère Buonarroti imaginer une flatterie si introuvable' (p. 19).

[3] Vgl. Herm. Grimm Die von Vasari genannten vier Gefangenen am Grabdenkmal Giulio's II (Zeitschr. f. Cultur u. Litteratur der Renaissance I [1886] 1 ff.) u. Michelangelo I 454 ff.



Fig. 219. **Michelangelo, Juliusgrab.** S. Pietro in Vincoli zu Rom. (Phot. Alinari.)

(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. 2. Abth. S. 590.)



Werk, das inhaltlich und künstlerisch die nächste Verwandtschaft mit dem Juliusgrab aufweist, an dem die Composition tragenden und einrahmenden Gerüst ähnliche ,*Prigioni*' oder ,*Ignudi*' haben. Niemand aber wird darin eine andere als decorative Bedeutung suchen wollen. Ihnen kommt die Function des schweren Tragens, des sich unter der Last aufbäumenden Leidens zu. Warum sollte nun plötzlich den Grabfiguren ein anderer Inhalt zuerkannt werden müssen? Und warum will man nicht ganz allgemein in den Nischen- und Pilasterfiguren die Gegensätzlichkeit, aus der jede grosse That wie das ganze menschliche Leben sich zusammensetzt, Sieg und Unterliegen, die oben auf der Plattform in bestimmterer Weise nochmals auftreten sollte, erblicken? Niemand wäre es wol eingefallen, weiterhin auf die Suche zu gehen, wären nicht Vasari und Condivi mit ihren Irrlichtern vorangegangen. Namentlich bei Vasari können wir beobachten, wie er dem Mangel an bestimmten Kenntnissen durch phantasievolle Vermuthungen nachhalf und wie er in der zweiten Auflage seines Werkes bedeutende Correcturen hinsichtlich des Monumentes nach den genaueren und vor allem mit der Berliner Zeichnung übereinstimmenden Angaben vornahm. Nach der Beschreibung der ersten Auflage waren für den Unterbau geplant Victorien mit Gefangenen unter den Füssen und zahlreiche an die Marmorpilaster gebundene Provinzen. Weiterhin aber werden diese Provinzen gleichfalls mit Gefangenen identificirt, so dass wir zwei Arten solcher haben, in den Nischen und an den Pilastern. Condivi kennt nur Statuen ohne Gefangene in den Nischen und *Prigioni* an den Pilastern; und er sieht darin Allegorien der um den Verstorbenen trauernden Künste und Wissenschaften. Mit einer Bestimmtheit, die auf ganz positive Kenntnisse bezw. auf sichere Vorlagen schliessen lässt, erwähnt er die *arti liberali,* die durch besondere Attribute *(note)* gekennzeichnet seien[1]. Man war sich offenbar schon zu Michelangelo's Zeiten nicht recht klar über die Bedeutung der *Prigioni*; wenn man aber einen concreten Inhalt darin sucht, so wird man die Angaben Condivi's nicht gleichgültig übergehen dürfen, da sie durch ihre Fassung mehr als eine subjective Vermuthung darstellen. Ob diese *arti* nun in den Nischenfiguren, den sog. Victorien, in denen man aber weit eher das alttraditionelle Motiv der das entsprechende Laster niedertretenden Tugend erkennen könnte, oder in den nicht weiter bekannten Broncereliefs gesucht werden, ist belanglos. In jedem Falle hat man sich zu hüten, den sieben freien Künsten den Werth von Wissenschaften im profanen Sinne beizulegen. Vielmehr bewahrten

[1] Um einen Vergleich zu ermöglichen, geben wir die drei Beschreibungen, die Condivi's und die der zwei Auflagen Vasari's, nach ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge. Vasari 1550: ,Alcune vittorie ignude che hanno sotto prigioni, et infinite provincie legate ad alcuni termini di marmo ... e ne abozzò una parte, figurando i prigioni in varie attitudini a quelle legati, de i quali ancora sono a Roma in casa sua per finiti quattro prigioni.' Condivi 1553: ,Intorno intorno di fuore erano nicchi, dove entravano statue, e tra nicchio e nicchio termini, aiquali sopra certi dadi, che movendosi da terra sporgevano in fuori, erano altre statue legate, come prigioni, lequali rappresentavano l'arti liberali, similmente Pittura, Scultura et Architettura, ogniuna colle sue note ... denotando per queste, insieme con Papa Giulio esser prigioni della morte tutte le virtù, come quelle che non fusser mai per trovare da chi cotanto fussero favorite et nutrite quanto da lui.' Vasari 1568: ,Haveva un ordine di nicchie di fuori a torno a torno, lequali erano tramezate da termini ... e ciascuno termine con strana e bizarra attitudine ha legato un prigione ignudo.... Questi prigioni erano tutte le provincie soggiogate da questo pontefice ... et altre statue diverse, pur legate, erano tutte le virtù et arti ingegnose, che mostravano esser sottoposte alla morte, non meno che si fussi quel pontefice che si honoratamente le adoperava.' Le vite di Michelangelo, herausgegeben von Frey (Berlin 1887), S. 66. 67. 70.

diese Begriffe in der Früh- und Hochrenaissance noch durchweg, wie ihre Eingliederung in die grossen Cyklen (Stanzen, Cambio, Giusto's Fresken u. a. m.) und ihre Verwerthung in der damaligen theologischen Tradition wie in den zu Lehrzwecken gebrauchten encyklopädischen Werken genügend darthut, die transscendentale Bedeutung, die das Mittelalter ihnen beilegte und die sie zu wahren *praeambula fidei,* zu Repraesentanten des rein natürlichen Heilsweges, der rein natürlichen Gotteserkenntniss stempelte. Diese Bedeutung, aber nicht das durch sie in eitler Ruhmrederei angeblich ausgedrückte Mäcenatenthum eines Mannes, hat ihre Anbringung an der Ruhestätte eines Todten motivirt, ebenso wie man den Personificationen der Tugenden die Todtenwacht übertrug. Was aber bezüglich der heilsgeschichtlichen Bedeutung der letzteren gesagt wurde, gilt im gleichen Sinne auch von den sieben freien Künsten.

Ueber dem bloss das natürliche Heilsstreben versinnbildenden Unterbau ist die Plattform ganz dem auf der Offenbarung sich aufbauenden übernatürlichen Heilsleben gewidmet. Moses und Paulus, die Typen der alt- und neutestamentlichen Heilsökonomie, zugleich die glänzenden Vorbilder Dessen, der hier sein ‚Credo‘ vor dem letzten Ruhegang nochmals sprach; die Cardinaltugenden; die *vita activa* und *vita contemplativa,* die überaus häufig über den Ruhestätten der Todten, meist in entsprechenden Heiligentypen, wie Maria und Martha, Rahel und Lia, Katharina und Barbara, angebracht waren, weil in ihnen das Leben jedes Christen als Verwirklichung der evangelischen Mahnung: *Vigilate et orate,* sich resumirt[1]: sie sind nichts anderes als die abgekürzte Formel der Cardinal- und theologischen Tugenden, der stereotypen Inventarstücke des Grabmalschmuckes gerade der Renaissancekunst. Zum Verständniss der Bedeutung von Rahel und Lia, besonders im Zusammenhang des christlichen Seelenlebens, kann auf Dante, Purg. XXVII 100 ff. (*‚Giovane e bella in sogno mi parea donna‘*) verwiesen werden, womit aber nicht der Annahme Vorschub geleistet werden soll, als ob der Künstler nur bei seinem berühmten Landsmann die Inspiration zu dem so bekannten Motiv erhalten haben könnte.

Diese flüchtige Aufzählung ergibt, dass am Grabmal des grossen Rovere-Papstes, weit entfernt von einer sinnlosen paganen Apotheose, die Grundelemente des christlichen Lebens mit den traditionellen Elementen angebracht waren; das Lebensideal jedes Gläubigen, so wie es in den populären Lehrbüchern begründet war, baute sich in dieser Riesencomposition auf, und darüber blickte von oben her die Gottesmutter mit ihrem Sohne, um den machtvollen Papst, wie Jeden, der in diesem Thränenthale den Weg zur ewigen Heimat mit Ausdauer und guten Willens sich bahnt, in die Paradiesesfreuden einzuführen. Aber ein anderes ergibt sich noch aus der Betrachtung des Zusammenhanges, etwas, was Burger dunkel gefühlt hat. Es war hier eine Verbindung der alten gebundenen Tradition mit dem Besten, was die neue Geistesbewegung wollte, zur harmonischen Einheit angestrebt, so wie sie bei Lionardo und Raffael in vollendetstem Masse erzielt ist, und mit derselben Bestimmtheit, mit der der Disputa die Schule von Athen nicht als Gegensatz, sondern als nur verschieden differenzirte Ausdrucksform einer nach

[1] Vgl. über diese Begriffe das oben S. 168 Gesagte, wo auch auf den Tractat des Fra Ugo Panciera (de Prato) ‚Della vita activa et contemplativa‘ aufmerksam gemacht wurde, der 1491 in Florenz, 1492 in Venedig und 1535 in Genua edirt wurde. Auch der vielgefeierte Rhetoriklehrer in Florenz Christophoro Landino (1424—1504) hat das erste Buch seiner ‚Camaldulenses Disputationes‘ (Par. 1511) der *vita activa et contemplativa* gewidmet.

dem gleichen Ziel orientirten Bestrebung gegenübergestellt ist, sind auch am Juliusgrab Natur und Uebernatur, die beiden Wege zum himmlischen Vater, nebeneinander angebracht.

Condivi gibt die Zahl der grossen Freifiguren ausser den Relieftafeln auf über 40 an, Heath Wilson hat sie gar auf 78 berechnet. Davon ist leider nur ein ganz geringer Theil hergestellt worden: an dem unteren Bau zwei Sklaven, die Michelangelo 1546 dem Roberto Strozzi schenkte, von dem sie an Franz I und dadurch in das Louvre kamen; der eine davon mit auf dem Rücken gefesselten Händen, in seinem zornsprühenden Gesichtsausdruck und in der das ohnmächtige Aufbäumen kennzeichnenden Muskelspannung eine wahre Prometheusgestalt, in der Stolz und hoffnungsloser Hass miteinander streiten; der andere aufgerichtet mit zurückliegendem Haupt und geschlossenen Augen, den linken Arm hinter den Kopf gelegt und mit dem rechten, der in ebenso scharfem Ellenbogenwinkel leicht wie im Traum an die Brust fasst, ein Trapez bildend, im ganzen Körper jede Spannung ausgelöst in jener weichen Lässigkeit, die die vollendete Ruhe des Schlafes oder des Todes zur Folge hat. Man war sich jederzeit darüber einig, in dieser Jünglingsgestalt, ‚der gelungensten Phrase des Meisters‘, eine unübertreffliche Vereinigung von herrlichster Schönheit und rührendster Gebärde anzuerkennen, ‚die Verklärung des höchsten und letzten menschlichen Kampfes in einer eben erblühenden Männergestalt, das Zusammensinken kraftvoller jugendlicher Glieder, die wie ein leerer prachtvoller Panzer gleichsam von der Seele fortgestossen werden‘ (Grimm). Jeder Versuch aber, weiter mit dem Blick und deutlicher in diese ‚Dämmergestalt‘ einzudringen, scheitert und muss scheitern nach dem, was oben schon über die Function dieser Pilasterverzierung gesagt wurde. Weitere vier ähnliche Gestalten (Florenz, Boboli-Garten) sind über die ersten Stadien der Loslösung vom Marmor nicht hinausgekommen. Vielleicht gehört hierher auch die Siegesgruppe (Florenz, Bargello): eine lange, schmächtige Jünglingsgestalt, das linke Knie auf den am Boden sich wälzenden Gegner gesetzt. Die Gruppe hat verschiedene Deutungen über sich ergehen lassen müssen: bald ist's der Schlachtensieg, bald die durch überlegene Kraft erzielte Bekämpfung des Lasters. Ist es eine der Nischenfiguren, so hat das Motiv gegenüber den weiblichen Siegesgenien der Zeichnung, die recht harmlos statuarisch dastehen, mancherlei Aenderungen durchgemacht.

Die ausgeführten Figuren.

Am Denkmal selbst ist vom ursprünglichen Entwurf und von der frühern Schaffensperiode bloss Moses, eine der verschiedenen Plattformfiguren, zur Ausführung gelangt. Rahel und Lia sind erst nachträglich nach Ausschaltung der Sklaven dazu ‚gestimmt‘ worden. Auch stammt die schöne Renaissance-Architektur noch aus früherer Zeit; nur die Hermenbüsten, die ursprünglich über den Pfeilersklaven hätten stehen sollen, wurden jetzt noch vom Garzone Giacomo del Duca hinzugefügt, trivial grinsende, fast porträtmässige Köpfe, wunderlich in dicht geschlungene Gewänder gemummt, fast als sei ein Hohn auf die Entrüstung wegen der unbekleideten Sixtina-Gestalten damit beabsichtigt [1]. Aber auch sonst ist Alles ganz gegen Michelangelo's frühern Brauch wohl bekleidet und die später hinzugekommenen Figuren ‚verchristlicht‘, wie man es genannt hat. Jedenfalls lässt sich nicht leugnen, dass diese Werke der spätern

[1] Eine interessante Beobachtung lässt sich im Hof von S. Gregorio al Celio machen: hier finden sich diese stumpfsinnigen, prüd umhüllten Karyatiden schon an einem Grabmal vom Jahre 1543 in offenbarer Nachbildung nach dem Juliusdenkmal.

Zeit gegenüber dem Kraftausdruck und der titanischen Formengebung viel ruhiger, in sich gekehrter, viel mehr vom natürlichen Leben abstrahirend, einem gewissen allgemeinen Idealtyp genähert sind. Die Rückkehr zur Jugendauffassung ist unverkennbar, wenngleich die naive Frische von damals einer gewissen Trockenheit und Nüchternheit gewichen ist. Wie sehr aber auch jetzt noch der Künstler Vornehmheit der Gebärde mit Innigkeit und Schönheit zu verbinden weiss, zeigt die stehende Madonna ganz zu oberst über der Papststatue, die in der vollendet schönen Haltung, in der reizvollen Anmuth ihrer Züge und in ihrem süssen Ausdruck von Symonds als ‚Triumph in Behandlung der weiblichen Form' bezeichnet wird. Sicherlich entspricht sie mit der Pietà am meisten von allen seinen Schöpfungen dem christlichen Gefühl. Wenn wir auch wissen, dass Raffaello da Montelupo ihre Ausführung übertragen war, so darf doch auf Michelangelo die Wirkungskraft und Tiefe dieser Gestalt zurückgeführt werden; war sie doch schon im Entwurf von 1513 in ganz gleicher Haltung und an gleicher Stelle vorgesehen. Die zwei Sitzfiguren am oberen Theil des Denkmals, der Prophet und die Sibylle, sind viel schwächere Leistungen Raffaello's da Montelupo, namentlich der Prophet, der mit seinen derben Formen, seiner Ausdruckslosigkeit und seiner schematischen Behandlung den gewaltigen Abstand dieser Spätgebilde von den unvergleichlichen Gestalten der Sixtina-Decke markirt. Besser gelungen ist die Sibylle gegenüber, deren schöne, wie Justi erinnert hat (S. 339), an ein Verkündigungsmotiv erinnernde Haltung aber keineswegs den Mangel an geistiger Tiefe ausgleicht, an die uns ihre Schwestern in der Sixtina gewöhnt haben. Völlig verunglückt ist die Papststatue Julius' II, von Maso del Bosco, deren Horizontale kläglich sich einzwängt in die überhohen Intercolumnien. Halb auf den rechten Arm gestützt, wie Sansovino seine Grabmalstatuen behandelte, das Haupt von einer mächtig hohen Tiara bedeckt, schaut er ungemüthlich und geistlos abwärts, eine Carricatur dieses gewaltigsten der Renaissancepäpste. Die Architektur dieser oberen Hälfte ist eine nüchterne, völlig schmucklose Wiederholung der untern Partie, nach dem für die Laurenziana geplanten Vorbild aber viel zu hoch hinaufgeführt und in gleicher Breite wie unten schliessend, so dass die schöne pyramidale Anordnung der Figuren nicht recht zur Geltung kommt. Dieser architektonische



Fig. 220. Michelangelo, Rahel. Detail von Bild 219. (Phot. Anderson.)

Aufbau wurde 1542 den Steinmetzen Giovanni de' Marchesi und Francesco di Bernardino d'Amadore, denen der Meister gleichzeitig ihre *,ignioranza e bestialità'* bescheinigte, übertragen.

In den entsprechenden drei Nischen des untern Geschosses sind seitlich die stehenden Figuren der Rahel und Lia, in der Mitte die sitzende Riesengestalt des Moses aufgestellt. Die zwei Allegorien sind, wie schon erwähnt, grossentheils von Michelangelo, etwa 1543/44 ausgeführt, und zwar im ruhigen Stil der Spätzeit. Das Herrische und Leidenschaftliche ist hier ersetzt durch einen Idealtyp von stiller Weiblichkeit und durch eine engere Anlehnung an die Antike, etwa im Sinne Sansovino's. Rahel als ,Contemplatio' (Fig. 220) ist im Gebete dargestellt, in einer allerdings recht gesuchten und für langes Beten gewiss nicht eingerichteten Haltung. Ihre Hände sind gefaltet. Das linke Knie ist noch auf einen überhohen Betschemel gesetzt, während sie sich seitlich rechts dreht und in tiefer Sammlung nach oben blickt. Sie trägt Nonnengewand, über das ein Scapulier vorn abwärts fällt, während ein schweres Schleiertuch Kopf und Schulter deckt. Ihre Partnerin Lia könnte in ihrem conventionellen Ausdruck, Gewand und Form von Sansovino sein, so classicistisch ist sie gehalten. Ihre Kleidung ist ganz antik. Ihr Haupt ist leicht nach rechts geneigt, um in einen vorgehaltenen Spiegel zu sehen, indes ihre Linke den Kranz guter Werke trägt, mit dem sich diese *,giovane e bella donna'* schmückt, ganz wie Dante es schildert[1] *(,andar per una landa Cogliendo fiori . . . | e vo movendo intorno | Le belle mani a farmi una ghirlanda. | Per piacermi allo specchio qui m'adorno')* und die Theologie es speculativ begründet[2]. Während die *contemplatio* unmittelbar die ewige Wahrheit schaut und darin ihre beseligende Beglückung findet, bedarf die *vita activa* hierzu der Vermittlung des Gewissens, des Spiegels ihrer guten Werke. Im Lebenswerk des Meisters bedeuten diese zwei Gestalten einen eigenartigen Ruhepunkt; man ahnt die zeitliche Nähe der wuchtigen und niederschmetternden Dissonanzen des Jüngsten Gerichtes nicht. Neben dem grandiosen Moses, der ganz Leben und Feuer ist, wirkt ihre Weltentrücktheit und Unpersönlichkeit nicht störend, sondern eher wie ein letzter sanfter Accord, in dem jenes *,Appassionato'* ausklingt. ,Die Köpfe haben wol etwas grandios Neutrales, Unpersönliches, das die Seele wie ein Klang aus der ältern griechischen Kunst berührt, aber auch eine gewisse Kälte' (Burckhardt).

Moses.

Der Moses des Denkmals (Fig. 221) ist nicht der gleiche wie der der zwei Skizzen; diese Gestalt hat verschiedene Wandlungen durchgemacht, ein Beweis, dass sie in besonderm Masse den Künstler beschäftigte. Im Berliner Entwurf sitzt er neben einer Sibylle, in ruhiger Haltung die zwei Arme auf die Gesetzestafeln aufgestützt; noch ruhiger ist er in der Florentiner Zeichnung gegeben, auf der er die eine Hand lässig im Schoosse liegen hat, während nur die andere die Tafeln hält. Dieses conventionell Statuarische ist in der Ausführung einer Höchststeigerung von Lebensausdruck gewichen; das Riesenhafte physischer Kraft, das in diesem machtvollen Gliederbau, in diesen ehernen Muskeln und diesen prall gespannten Adern, in diesem wie Feuerfluthen niederwallenden Bart und selbst in dieser bizarren Gewandung (der Oberkörper

[1] Purgat. XXVII 97 sgg.

[2] Vgl. schon Gregor. Magn. Homil. 14 in Ezech.: ,Per Liam, quae fuit lippa, sed fecunda, significatur vita activa, quae dum occupatur in opere, minus videt; sed dum modo per verbum modo per exemplum ad imitationem suam proximos accendit, multos in opere bono filios generat.' Ferner Moral. VII 28. Thom. Aq. Summa theol. II 2, q. 179, a. 1 u. 2.

möglichst heraustretend und frei, das eine Bein aber in einer Ueberfülle von schweren Gewändern sich verlierend, während das andere, absichtlich davon befreit, in einer Barbarenhose steckt) sich kundgibt, wird noch aufgewogen durch die psychische Macht, die diesen Coloss durchbebt und gleichzeitig ihn weit über das rein Animalische antiker Giganten hinaushebt. Er gehört jenem Heroengeschlecht an, das der Meister da oben in der Sixtina ins Dasein gerufen hat; er ist der letzte und grösste jener Geistesriesen. Was er will und was er mit seiner Gebärde ausdrückt, ist angesichts der absoluten Grösse des geistigen Inhaltes fast belanglos. Man sah früher lediglich ein Stimmungs- und Charakterbild in ihm. Nach Condivi ist ‚sein Antlitz voll von Leben und Geist und geeignet, zugleich Liebe und Furcht zu erwecken', und auch Vasari hat darin nichts anderes als den ‚Ausdruck eines wahren Heiligen und eines sehr gewaltigen Herrschers', den Stempel der Göttlichkeit erblickt (VII 166). Die Gesetzestafeln, die freilich mehr als Stützen seines Armes da zu sein scheinen, und die Strahlenhörner seines Hauptes *(facies cornuta)* verstärken noch diesen mehr allgemeinen typischen Charakter. Später hat man freilich ein dramatisches Momentbild dargestellt gesehen, die Spannung unmittelbar vor der That wie beim David: Moses, eben den Rückfall des Volkes in die Abgötterei vor dem goldenen Kalb gewahrend und in höchster Erregung auffahrend, um im nächsten Moment wie ein Sturmwind über die Leichtfertigseines Volkes hinwegzufegen. Vielleicht sind aber in dieser Auffassung der eiserne Trotz, die unerbittliche Strenge und die Alles durch die Macht des Blickes niederzwingende Leidenschaftlichkeit allzusehr zum Nachtheil der andern geistigen Werthe betont; im Momente solch dramatischer Lebhaftigkeit würde man gewiss nicht mit dem wallenden Barte spielen. Und da die Statue schon früh (etwa 1513—1516) ausgeführt wurde, zu einer Zeit, da man noch nicht ahnen konnte, dass der riesenhafte Plan nicht verwirklicht werden würde, muss sie ganz im Rahmen des Gesammtentwurfs, als ein mehr typisches Symbol, nicht aber in einer individuellen Situation, erfasst werden. Weit eher ist demnach Steinmann beizupflichten, wenn er, wieder der Deutung Condivi-Vasari's sich zuwendend, meint: ‚Der Moses Michelangelo's ist nicht mehr der starre Gesetzgeber, nicht mehr der fürchterliche Feind der Sünde mit dem Jehovahzorn, sondern der königliche Priester, welchen das Alter nicht berühren darf, der segnend und weissagend, den Abglanz der Ewigkeit auf der Stirne, von seinem Volke den letzten Abschied nimmt.'[1] Nur dass von allen diesen Eigenschaften eine deutliche Ausprägung in dieser machtvollen Grabfigur zurückgeblieben ist. Etwas von jener überirdischen Grösse und Bedeutung des Augenblicks, da er dem brennenden Busche nahen und unter Blitz und rasendem Donner im Gewölke des Sinai dem Ewigen entgegentreten und die Satzungen des Lebens vernehmen durfte, ist auf diesem Moses haften geblieben. In dieser Grösse und Gewalt des Temperamentes, in dieser masslosen Gebärde unwiderstehlicher Kraft und selbst Drohung ist er das treffendste Symbol des Zeitgewissens; aus diesem Steine lohte wieder die Feuerseele des Frate von Florenz auf, die wie eine Gewitterwolke in die leichtfertige Gesellschaft hineingefahren, und er trug nicht weniger die Züge des *Terribile* jener Tage, der seinem Volke die Einheitswünsche erweckte und zum Theil verwirklichen half. Gewiss ist Burger darin beizustimmen, dass die Statue ‚als Moses gedacht war und nur e i n e n Theil eines verwandten Ganzen dar-

[1] Steinmann Rom in der Renaissance[2] S. 168.

stellen soll', nur einen Gedanken eines inhaltsreichen Programms. Aber das Ziel der Symbolik war zu jeder Zeit, womöglich die Typen so auszuwählen, dass sie neben dem Theil auch zugleich das Ganze widerspiegeln. Und Michelangelo war am wenigsten der Künstler, eng an die Wirklichkeit sich anzuschliessen. Sowenig er ein Porträt mit den thatsächlichen Zügen (ausgenommen vielleicht allein die Bologneser Statue) geschaffen hat, so wenig hat er die traditionellen Typen streng in den Formen der Ueberlieferung wiedergegeben. Im Schaffen bekamen sie meist einen völlig neuen, nur äusserlich noch mit der Tradition zusammenhängenden Lebensinhalt. Der Moses Michelangelo's ist nicht nur als Repraesentant alttestamentlicher Heilsökonomie am Grabmal vorgesehen gewesen, sondern zugleich auch als Typus des Papstes in seiner weitgreifenden Machtstellung. Aber so wie ihn Michelangelo auffasste, spricht noch weit Grösseres aus diesem Riesen, der, ein Repraesentant einer nichtchristlichen Weltanschauung, Vorbild und Rachegeist der christlichen Gesellschaft sein soll. Symbol des Fürsten, der in geistiger Führung die Menschheit ihrem ewigen Ziele zuführen soll, ist er doch nicht der *Papa angelico,* der mit der Friedenspalme kommt, sondern der mit Feuer und Schwert das Haus Gottes säubert und einen stolzern, geläutertern Bau zu errichten kommt.



Fig. 221. Michelangelo, Moses. Detail von Bild 219. (Phot. Anderson.)

Die Statue hat, wie so manches Werk Michelangelo's, verschiedene Aufnahme im Laufe der Zeit gefunden. Justi hat eine Anzahl der liebenswürdigsten Charakteristiken zusammengestellt (S. 329), die ihr besonders im 18. Jahrhundert gespendet worden sind (,borstiger Satyrkopf', ,fürchterlicher Kettenhund', *sublimement bestial* u. a.). Dagegen berührt wahrhaft ergreifend, ergreifender als alle Schilderungen es besagen können, die Erzählung Vasari's, dass allsamstägig die Juden Roms zu ihrem *capitano,* der sie der Knechtschaft entführt und sorgsam durch die Wüste geleitet, wie Kranichschwärme *(come gli storni)* pilgerten (VII 167), um vor ihm zu beten. Auch der Cardinal Gonzaga von Mantua hat unbewusst das Richtige ausgesprochen und Kommendes geahnt, wenn er im Atelier des Künstlers meinte, der Moses allein ehre das Andenken Giulio's genügend. In ihm erblickt man unwillkürlich das Bild des kraftvollen Rovere; die klägliche Papstgestalt darüber taucht völlig im Schatten ihrer Nische unter.

Aber auch alles Andere tritt unter dem überwältigenden Eindruck dieses Werkes zurück, wie es ja auch nur ein verdeutlichendes Symbol dessen ist, was die Hauptgestalt zu besagen hat. Damit berühren wir eine letzte Frage.

Weist das Denkmal, wie es heute vor uns steht, nach all den Wandlungen und tiefgehenden Aenderungen überhaupt noch einen organischen Zusammenhang auf? Justi hat es verneint. ‚Es ist nichts als ein Arrangement der im Laufe eines Vierteljahrhunderts zufällig geförderten, daher natürlich ungleichartigen Stücke zu einem Ganzen, nicht viel anders als die möglichst künstlerische Aufstellung heterogener Sachen in einem Museum oder Kunstladen‘ (S. 317).

Dieser Auffassung können wir, wenn die rein geistige Beziehung der Theile des Denkmals untereinander dadurch in Frage gestellt ist, nicht zustimmen. In künstlerischer Hinsicht ist die Harmonie gewiss gelockert; schon die Hauptfigur hat einen Platz, für den sie gar nicht berechnet ist. Sie müsste viel höher stehen. Sachlich aber haben wir im heutigen Denkmal einfach einen Abriss des ursprünglichen Entwurfes, in dem alle wichtigeren Glieder vertreten sind; und wenn eine von den verschiedenen Begleitfiguren heute eine centrale Stellung behauptet, so ist das durch die thatsächliche Vieldeutigkeit des Moses motivirt, nicht zum wenigsten auch durch die in Rom noch sehr lebendige Tradition, die im Führer und Gesetzgeber der Israeliten das Vorbild von Petrus und dessen Nachfolgern erblickt. Die wichtigsten Functionen der Letzteren und zugleich die beiden Grundpfeiler des christlichen Lebens sind in den Begleitfiguren niedergelegt, Glaubensregel im Propheten und in der Sibylle und Lebensnorm *(vita activa et contemplativa)*. Dabei ist allerdings Alles ausgeschaltet, was in den Tagen, da das Concil von Trient zur Durchführung der Reform zusammentrat und die Sinnesart der Kirchenhäupter ernster und empfindlicher geworden war, die Gemüther peinlich berühren konnte; dafür wurde energisch und fast ausschliesslich auf die weiter zurückliegende Tradition zurückgegriffen, die allerdings mit dem tiefsten Fühlen und dem mächtigsten Sehnen der Gesellschaft vielfach schon ausser Zusammenhang stand. Gleichzeitig aber kamen die grossen Intentionen der Hochrenaissance unberührt vom raschen Wandel der Zeit und der religiösen Auffassung in einer Seitenkapelle von S. Lorenzo in Florenz an den Medici-Gräbern zum Ausdruck.

Medici-Gräber.

Man versteht unter letzteren [1] eine Grabmalanlage in einer eigens hierzu errichteten Kapelle am rechten Querschiff von S. Lorenzo, die zum Unterschied von Brunelleschi's Sacristeibau fälschlich den Namen *sagrestia nuova* erhielt. Den Plan zu diesem Unternehmen fasste Clemens VII noch als Cardinal, wol im Frühjahr 1520; im folgenden Herbst werden von Michelangelo bereits Entwürfe vorgelegt [2]. Von 1520 bis 1524 ist im Wesentlichen

---

[1] Ueber die Medici-Gräber vgl. Dom. Moreni Delle sontuose Cappelle Medicee situate nella Basilica di S. Lorenzo. Fir. 1813. — Herm. Grimm Michelangelo's Sarkophage in der Sacristei von S. Lorenzo (zuerst im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. I [1880], dann in ‚15 Essays‘, 3. Folge [Berl. 1882], S. 134 bis 154). — Jul. Vogel Die Medicäergräber in Florenz (Zeitschr. für bild. Kunst 1878, S. 55 ff.). — Burger Das florentin. Grabmal S. 345 ff. — v. Geymüller Michelangelo als Architekt und Decorateur (Münch. 1904) passim. — E. Steinmann Das Geheimniss der Medicigräber. Lpz. 1907. Vgl. dazu Wölfflin in Allg. Ztg. 1907 Beil. 74. — K. Bobinski ebd. Beil. 112 u. 154 und die Erwiderung von Steinmann Beil. 151.

[2] Gotti Vita di Michelangelo I 150. — Frey Ausgew. Briefe Michelangelo's (Berl. 1899) S. 162.

der Bau entstanden. Michelangelo's erste Absicht ging dahin, in die Kapelle ein mächtiges Freigrab mit vier Monumenten auf jeder Seite zu stellen; doch sprach sich Cardinal Giulio in richtiger Erwägung der Raumfrage dagegen aus. Es wurden sodann zwei Doppelgrabmäler an die Wand gelegt vorgesehen, und zwar für Leo's X Vater Lorenzo il Magnifico und seinen Bruder Giuliano, sowie für Giuliano, Herzog von Nemours, und den Herzog Lorenzo von Urbino. 1524 wird noch ein Grabpaar für die zwei Medici-Päpste gewünscht, und zwar in möglichst prunkvollem Aufbau; die Arbeit geht unter ewigen Wechselfällen, zu denen auch die Belagerung der Stadt und der endgültige Verlust ihrer Freiheit gehört, nur sehr langsam voran. Es wurde schliesslich aus den Doppelsarkophagen nur je einer[1]; 1531 sollen aber drei der symbolischen Gestalten schon vollendet gewesen sein. In den nächsten Jahren tritt das Project der decorativen Ausschmückung der Kuppel in den Vordergrund. Giovanni da Udine soll sie mit Mosaikhistorien ausschmücken, was er aber ablehnt. Mit dem Tode Clemens' VII wird das Werk endgültig abgebrochen; Michelangelo verlässt Florenz für immer, und alle späteren, bis 1558 reichenden, zum Theil rührenden Versuche, den Künstler zur Vollendung zu bestimmen, schlagen fehl. 1545 wurden die zwei Herzogsgräber aufgestellt, und 1563 muss Vasari das Vorhandene in der heutigen Anordnung zusammenfügen.

Die Wandflächen des Kapelleninnenraums sind durch Pilaster, Nischen und giebelgekrönte Tabernakel gegliedert, in der Horizontale in zwei ungleiche Geschosse getheilt. In den schönen Verhältnissen und in der innigsten, harmonischen gegenseitigen Durchdringung von Architektur und Plastik hat man von jeher ein unvergleichliches Denkmal decorativer Architektur gesehen. ‚Als Ganzes ist sie ein leichtes, herrliches Gebäude, welches das Princip Brunelleschi'scher Sacristeien auf das geistvollste erweitert und erhöht darstellt. Des Künstlers erster Gedanke ist nie die Einzelbildung, auch nie der constructive Organismus, sondern das grosse Gegeneinanderwirken von Licht- und Schattenmassen, von einwärts- und auswärtstretenden Partien' (Burckhardt, Cicerone S. 485 f.). Die Plastik ist nicht etwa nachträglich in die Architektur hineingestimmt und ihr mehr oder weniger gut anbequemt, sondern beide sind miteinander als ein organisches Ganze gedacht und geschaffen, wobei die Architektur allerdings nur als möglichst wirksame Folie der Lieblingskunst des Meisters dient, manche Willkürlichkeiten und Verkümmerungen ihrer Glieder und manche Uebergriffe in ihr Gebiet über sich ergehen lassen muss, um der Plastik eine möglichst grosse Wirkung zu sichern. Der constructive Gedanke ist also nicht das Ausschlaggebende, sondern die Lebendigkeit der Linie und der Wechsel von Licht und Schatten[2]. Dabei ist dem Raum möglichste Monochromie, die weisse Farbe, gelassen; nur die Pilaster und andere Glieder sind dunkel gehalten.

Zustande gekommen sind nur zwei Denkmäler in der Hauptsache und von einem dritten die jetzt über Lorenzo il Magnifico's Grab thronende Madonna mit Cosmas von Montorsoli und Damian von Raffaello da Montelupo. Auch am Grabmal begegnet ein völlig neuer Typus, der mit dem Juliusgrab formell wie inhaltlich so gut wie keine Verwandtschaft mehr hat. Anstatt der künst-

[1] Wie der Plan inhaltlich und formell immer mehr reducirt und verändert wurde, zeigte neuestens Burger (Studien zu Michelangelo, Strassb. 1907) in eingehender, aber nicht immer einwandfreier Betrachtung der Entwürfe.

[2] Vgl. über diese principiellen Fragen seines Denkmalstypus Burger a. a. O. S. 363.

lichen Bühne, die an die Wand gelehnt war, wird die Wand selber architektonisch und raumbildend verwerthet. Die entsprechende Wandfläche ist durch zwei Paare gekuppelter Pilaster in drei Felder mit Nischen getheilt. Die architektonischen Glieder sind stark gehäuft und absichtlich verkümmert, auch vielfach ganz unklar, nur um die Wirkung der plastischen Gestalten ins Grandiose zu steigern. Aus diesem Grunde ist auch der Sarkophag vor der Wandfläche möglichst reducirt, um die Hünen, die auf ihm Platz genommen und ihre Glieder überall darüber hinausstrecken, noch grösser erscheinen zu lassen; ebenso sind darüber die zwei Herzöge so in ihre Nischen hineingezwängt, dass die Plastik unwillkürlich herausdrängt.

Die vollständig aufgebauten Denkmäler sind die des Giuliano de' Medici (gest. 1516), des Herzogs von Nemours, Sohnes von Lorenzo il Magnifico (Fig. 222), und des Lorenzo de' Medici (gest. 1519), seines Neffen, des Herzogs von Urbino zweier möglichst unbedeutender und zum Theil auch nichtsnutziger Sprösslinge des Hauses, denen ein seltsames Geschick zu dieser einzigartigen Ehrung verholfen hat. Freilich hat der Künstler selbst dafür gesorgt, dass alles Persönliche und Historische völlig beiseite geschoben ist und nur das allgemein Menschliche und künstlerisch Grosse uns fesselt. Jeder Anflug an das Porträtmässige fehlt; es sind reine Idealtypen und deshalb auch in antikes Costüm gesteckt, dafür aber wundervoll differenzirt durch Stimmungscontraste: Lorenzo[1] im tiefsten, unnachahmlich ausgedrückten Nachdenken aufgefasst (daher *Pensieroso*, der Denker), das Kinn auf die Linke gestützt, den Blick gesenkt, das ganze Antlitz durch den Helm, die Hand und ein Tuch geheimnissvoll beschattet, wozu noch das Licht der Kapelle ausgenützt ist; Giuliano als Feldherr mit überlegen zur Seite gerichtetem Blick, die Hände auf den quer vornübergelegten Commandostab gestützt, wofür Steinmann Vorbilder an der Marcuskirche in Venedig namhaft machte; beide in einer Haltung von vornehmster Lässigkeit. Auf den kleinen Sarkophagdeckeln, von dessen Steilflächen sie jeden Augenblick abwärts gleiten können, sind unterhalb jeder Grabfigur zwei herculische unbekleidete Symbolgestalten von allerkühnster Wirkung angebracht: unter Giuliano Tag und Nacht (zum Theil unvollendet), erstere ein Riese, der mühsam das Haupt erhebt und wie sorgenvoll fragend nach aussen blickt; letztere, als Nacht durch die Eule und die Mohnbüschel zu ihren Füssen und den Stern im Stirndiadem sowie durch eine tragische Maske charakterisirt, trotz ihrer gequälten Lage in tiefstem Schlaf versenkt, mit allen Spuren physischen Verfalls an ihrem Körper. Unter Lorenzo der Morgen und Abend oder Aurora und Dämmerung; erstere eine Virago mit reifen Formen, die mit angestemmter Schulter und aufgestütztem linken Bein Anstrengung macht, langsam und schwer sich zu erheben, als getraue sie sich nicht, dem Tag ins Auge zu sehen; lässig hingegossen liegt gegenüber ihr Partner, der gedankenvoll niederwärts sinnt. Wiederum hat der Künstler

[1] Herm. Grimm vertauschte im Widerspruch mit der auf Vasari fussenden Tradition die Rollen der zwei Gestalten, indem er hauptsächlich auf Grund historischer Nachrichten über den Charakter der beiden Persönlichkeiten Giuliano als ‚Denker', Lorenzo als ‚Krieger' taufte. Dagegen wandte sich C. Schnaase in ‚Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst' III (1864) Nr. 23/24, während Grimm seinen Standpunkt auch gegen eine nochmalige Replik Schnaase's (ebd. IV [1865] Nr. 29) vertheidigte (ebd. IV Nr. 21; das ganze Material in H. Grimms Ueber Kunst und Künstler I [Berl. 1865] 170—207) und bis zuletzt trotz allseitigen Widerspruchs vertrat. Vgl. sein ‚Leben Michelangelos' I (1898) 438. Ueber die beiden Capitani vgl. noch Groner im Archiv f. christl. Kunst 1907, S. 45—49.

hier ein Titanengeschlecht ins Dasein gerufen; aber einen grossen Gefallen hat er offenbar dessen Vertretern hier nicht damit erwiesen. Keine einzige Gestalt blickt lebensfroh und frei ins Leben. Die Stirne ist umwölkt, der Blick umflort, und schmerzvolles Leid spielt um den herben Mund. Und wie



Fig. 222. Michelangelo, Grabmal des Giuliano de' Medici. Cappella Medici von S. Lorenzo zu Florenz. (Phot. Alinari.)

gequält sie erst daliegen! Es ist ein mühsames Ringen und Streben in ihnen, von der Enge sich loszumachen, und sie bleiben doch nur um so entschiedener in ihr. In diesem Stimmungsgehalt erinnern sie unwillkürlich an ihre Brüder und Schwestern an der Sixtina-Decke, und namentlich an die Zwickelfiguren, mit denen die enge Verwandtschaft (besonders mit der Asagruppe) noch deutlicher in den ursprünglichen Entwürfen nach Burger zu erkennen ist.

Es kann hier der Ort nicht sein, auf die Flächendivergenzen und Bewegungscontraste gewagtester Art einzugehen, ebensowenig auf eine Anzahl anderer Fragen rein künstlerischen Inhaltes[1].

Entwürfe. Auch die Entwürfe rechtfertigen nach der inhaltlichen Seite in unserm Zusammenhang kaum eine besondere Betrachtung. Die Unsicherheit der Herkunft bei manchen, mehr noch die Skizzenhaftigkeit der meisten lassen in diesem Punkte nur sehr vage Vermuthungen zu. So glaubt Burger an einem Entwurf für das dritte Monument nach einer Zeichnung des Aristotele da Sangallo (Uffizien) als Hauptfigur die Madonna erkennen zu können, als liegende Sarkophagfiguren Vanitas und Spes[2], wozu aber sehr viel Combinationsgabe gehört; und noch mehr ist erforderlich, in einer der kaum angedeuteten Relieftafeln eine Mannalese zu erkennen. Dagegen darf hier angemerkt werden, dass Burger gleichfalls an dem religiösen Charakter aller Monumente festhält und dass er ausserdem in dem geplanten Freigrab eine Erinnerung an die S. Lorenzofaçade erblickt. Mir will es ausserdem wahrscheinlich dünken, dass der in den Entwürfen einzeln gegebene und auch heute auf die drei Monumente vertheilte Sculpturenschmuck ursprünglich ein logisch geschlossenes Ganze ausmachte. Die verschiedenartigen mit den Medici-Gräbern zusammenhängenden Zeichnungen, die längst eine kritischere Bearbeitung verdienten[3], als sie Burger ihnen zu theil werden lassen konnte, zeigen deutlich, dass der Denkmalsplan verschiedenartige Entwicklungen durchgemacht hat; namentlich gilt das von der Form und der Anordnung der Sarkophage; es geht aber daraus auch hervor, dass formale Anregungen von den andern Werken des Meisters eingewirkt haben.

Von vornherein waren ausser diesen Symbolen kosmischer Begriffe auch noch vier Flussgötter geplant gewesen[4]. Zudem war eine Madonna mit Kind vorgesehen und früh in Angriff genommen (vgl. S. 585); ursprünglich auch für die obere Bekrönung eine trauernde Erde und ein frohlockender Himmel. Manche der Elemente des Juliusgrabes kehren also auch hier wieder. Juni 1526 berichtet der Künstler, dass er die vier Figuren auf den Sarkophagen, die vier Figuren auf der Erde (= Flüsse), die beiden Capitani und die Madonna in der Mitte selber ausführen wolle; sechs davon seien bereits begonnen[5].

Welchen Sinn aber hat man diesen seltsamen Gestalten in ihrer anscheinend fremdartigen Zusammenfügung zuzuerkennen? Von allem Anfang an genannt sind nur die Flüsse und der Tag und die Nacht. Auch Condivi nennt nur die beiden und sieht das Paar auf dem zweiten Sarkophag anscheinend für gleichbedeutend an; Varchi-Vasari nennen noch Morgen und Abend, ohne dass aber der Künstler selbst eine Andeutung dafür geboten hätte.

[1] Vgl. ausser den schon genannten Studien hierüber besonders W. Hencke Michelangelo, in Deutsche Rundsch. 5 (1875), S. 216. — Ders. Aurora und Nacht, ebd. 64 (1890), S. 413 ff. — Ernst Brücke, Nacht und Morgen des Mich., ebd. 62 (1890), S. 260 ff.

[2] Burger Studien zu Michelangelo S. 36 ff.

[3] Während der Drucklegung geht uns die Nachricht zu, dass demnächst eine kritische Studie über die Zeichnungen zu den Medici-Gräbern von Dr. Baum (Strassburg, Heitz) zu erwarten ist.

[4] Neuerdings glaubt Gottschewski einen derselben in einem Broncetorso des Museo Nazionale sowie in einem kleineren Original-Thonmodell im Gipssaal der Akademie gefunden zu haben (Kunstchronik XVII [1905/06] 396 u. Münchener Jahrb. d. bild. Kunst I [1906] 43 ff.). Steinmann bringt hingegen zwei Modelle Tribolo's im Museo Nazionale in Florenz und im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin mit dem Plan der Medici-Gräber in Beziehung (Zeitschr. f. bild. Kunst, Neue Folge XVII [1905/06] 39, und Festschrift für Friedr. Schneider, Freib. 1906, S. 79).

[5] Milanesi Lettere p. 453.

Tag und Nacht.

Für die nähere Bedeutung dieser offenbar symbolischen Gestalten haben wir zwei, allerdings sehr unvollständige und ausserdem noch sich widersprechende Zeugnisse Michelangelo's selbst. Das eine, das die auch neuerdings wieder von Niccolini und E. Ollivier vertretene parteipolitische Ausdeutung begründet, kann ohne weiteres als gegenstandslos ausscheiden; der Meister hatte sie offenbar in einem seiner galligen Augenblicke auf ein Epigramm Giovanni Strozzi's hin einer der Gestalten, der Nacht, beigelegt, um seinem Unmuth über die Knechtung der Vaterstadt freien Lauf zu lassen. Aber eine allgemein gültige Erklärung hat er damit nicht aufstellen wollen; vielmehr machte er die schon mit einer bestimmten Bedeutung ausgestattete Nacht zur Trägerin seiner momentanen Stimmung [1]. Authentischen Aufschluss wenigstens über einen Theil der ganzen Composition vermittelt uns das zweite Zeugniss, eine frühe Skizze in der Casa Buonarroti, auf der zweimal *terra-cielo* vermerkt ist mit der Erläuterung: ‚Himmel und Erde, Tag und Nacht reden und sagen: Wir haben in unserm raschen Lauf den Herzog Giuliano zum Tode geführt, und so ist es gerecht, dass er Rache nimmt. Die Rache aber ist die, dass er, nun wir ihn getödtet, todt wie er ist, uns das Licht geraubt und mit seinen geschlossenen Augen die unsern geschlossen hat, so dass wir nicht mehr auf Erden leuchten. Was würde er erst aus uns gemacht haben, wenn er am Leben geblieben?‘ [2] Nach Varchi und Vasari war es Absicht des Meisters, ‚alle Theile der Welt zur Trauer an den zwei Sarkophagen zu vereinigen‘ [3]. Steinmann sieht in dieser höfischen Interpretation ein völliges Missverständniss der Absichten des Meisters. Ein wesentlicher Unterschied besteht unseres Erachtens aber kaum zwischen der zuletzt angeführten Erklärung Michelangelo's und derjenigen Vasari's: hier wie dort soll die Natur trauern beim Hinscheiden der Medici-Herzöge.

Neuere Deutungen.

Das Selbstzeugniss Michelangelo's hat indes nicht verhüten können, dass die moderne Kunstforschung nichts anderes in den Sarkophagfiguren sieht als die rein animalisch-classische Lust des Meisters an formalistischen und künstlerischen Problemen. Dadurch ist natürlich auch jeder christliche Gedanke aus dem Werke ausgeräumt. Wenn wir Burger hören, so hat der grösste Bildhauer der christlichen Kunst dem widerstrebenden Marmor das Bild der menschlichen Seele entlockt, der Seele, die seinen Leib zermarterte, derselben Seele, die er im Juliusgrabmal in den ‚Gefangenen‘ uns vor Augen zu führen gedachte. Ob ‚Tag‘ oder ‚Nacht‘, ‚Morgen‘ oder ‚Abend‘, es sind die bewegten, ergreifenden Bilder seines täglichen Lebens und Erlebens, die der Tiefe seiner Seele entsteigen. Die sinnlichen Formen der Leiber werden zu Symbolen seiner sittlichen Idee. Michelangelo hat hier ein Werk geschaffen, das seinem individuellen Gehalte nach befreit von allem religiösen und dogmatischen Zwange wie auf dem Boden des Humanismus steht (S. 372) [4]. Diese allgemein mensch-

[1] Bei Vasari-Milanesi VII 197. Michelangelo lässt die Nacht sprechen:
‚Grato mi è il sonno, e più l'esser di sasso.
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir, m' è gran ventura;
Però non mi destar, deh, parla basso.‘

[2] Springer Raffael und Michelangelo II 254. — K. Frey Studien zu Michelagniolo (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. XVII [1896] 5 ff.).

[3] Varchi, der schon Aurora und Nacht poetisch verherrlicht (Due lezioni [Fiorenza 1549] p. 118), gab 1546 seine ausdrücklich allerdings als Privatansicht gekennzeichnete Erklärung (Opp., ed. Triest 1859, II 646), die dann Vasari (VII 195) fast wörtlich übernahm.

[4] Es muss indes bemerkt werden, dass Burger in seiner neuesten Publication zwar noch zeigt, dass den Liegefiguren auf den frühesten Zeichnungen wol nur formale, ornamentale Bedeutung zukommt, dass er aber gleichwol früh schon eine mit dem Juliusgrab

liche sittliche Bedeutung brachte man neuestens noch in Zusammenhang mit platonischen Ideen. Nach Kaiser[1] sind hier Giuliano und Lorenzo ‚die verklärten Idealgestalten der platonischen Philosophie und des philosophischen Humanismus Pico's von Mirandola wie der Menschheitsgeschichte überhaupt', in denen die Dissonanz ‚der elementaren Gegensätze des sittlichen Lebens, Vernunft und Wille sich in voller Harmonie auflösen'; ‚dem macchiavellistischen Buche vom Fürsten wird die platonische Idee vom königlichen Berufe des Staatsmannes entgegengehalten. Es ist die hohe Warte platonischer Philosophie, von wo aus Michelangelo, ein Sternendeuter des Ewigen, den schwankenden Geistern seiner Zeit den festen Pol in der Flucht des menschlichen Lebens zeigte — das antistrophische Ebenmass von Vernunft und Wille als die wahre Gesundheit des Geistes, die Sophrosyne im weitern Sinne — und von wo aus er den innerlich zerrütteten Staaten und Völkern als den Urquell des Rechts das ewige Sittengesetz verkündet, das ebenso in unwandelbarer Hoheit sich selbst gleich das Schicksal der Menschen regiert, wie die Gestirne in ihren Bahnen kreisen und die Ordnung der unermüdlichen Zeit, den Kreislauf des Tages, im Kosmos der Natur und des Geistes regeln.' Dem Wortreichthum dieser für unsere moderne Forschung vielfach typischen Interpretationsweise entspricht ihre Klarheit und ihr positiver Gehalt keineswegs. Da hält sich Oeri's Erklärungsversuch[2], der wie Kaiser von den formalen und geistigen Gegensätzen der Darstellung ausgeht, schon mehr auf festem Boden, wenn er an der Hand von Platons ‚Phaedon' (c. 15. 16. 91) die Gegensätze Schlafen — Wachen als Symbol des Wiederauflebens der Seele ansieht und an gleicher Stelle auch die entsprechenden geistigen Werthe für Himmel, Erde und Flüsse findet. Petersen geht gleichfalls auf die Antike bezw. ihre dem Künstler bekannt gewordenen römischen Monumente zurück, wo die Tageszeiten den Himmel versinnbilden und somit zur Apotheose des über dem Himmel Thronenden hinleiten[3]. Alle diese Deutungsversuche leiden mehr oder weniger an Gezwungenheit und an zu gekünstelter und deshalb für die Beschauer unverständlicher Doctrin. Dagegen wies H. Brockhaus[4] auf einen Weg hin, der der damaligen Generation vertrauter sein durfte, und auf dem auch die übrigen nicht zur Ausführung gelangten Bestandtheile der Monumente eine Motivirung finden sollten. Brockhaus fand, dass alle diese Begriffe in Ambrosianischen Schöpfungshymnen zur Sprache kommen im Zusammenhang mit dem Heilsstreben des Menschen, und dass sie durch die Einrückung jener Hymnen in das kirchliche Officium, näherhin in die Vesper und Laudes der Wochentage, dem allgemeinen Verständniss ungemein nahe gebracht waren. Jene Hymnen behandeln in tropologischer Auffassung die einzelnen Schöpfungstage, und das gab Anlass, sie in das Wochenofficium aufzunehmen. So preist der Hymnus der Sonntagsvesper *(Lucis creator optime, Lucem dierum proferens, Primordiis lucis novae Mundi parans originem. Qui mane iunctum vesperi Diem vocari praecipis . . . Audi preces cum fletibus)* den Schöpfer des Lichtes, des Morgens und Abends; der Vesperhymnus für Montag *(Immense coeli Conditor, Qui*

Kaiser. Oeri. Petersen. Brockhaus.

und der Sixtina eng sich berührende religiöse Idee als Zweck der Darstellungen feststellt.

[1] Kaiser Der Platonismus Michelangelo's (Zeitschr. f. Völkerpsychologie u. Sprachwiss. XVI 239. 248).

[2] Oeri in Basler Nachr. 1905, 3. Juli.

[3] Petersen in der Zeitschr. für bild. Kunst N. F. XVII (1905/06) 179 ff.

[4] H. Brockhaus Die Medicikapelle Michelangelo's, Erklärung ihres Statuenschmuckes (Allg. Ztg. 1906, Nr. 184. Vgl. Kunstchronik N. F. XVII 286).

mixta ne confunderent, Aquae fluenta dividens, Coelum dedisti limitem. Firmans locum coelestibus Simulque terrae rivulis) den Begründer des Oceans und Himmels; der auf Dienstag *(Telluris alme Conditor, Mundi solum qui separans Pulsis aquae molestiis Terram dedisti immobilem)* den Begründer des Festlandes. Mit andern Worten: die kosmischen Begriffe, deren symbolische Anbringung an den Medici-Gräbern auch projectirt war (Himmel, Erde, Flüsse), sind in diesen Hymnen enthalten; die Tageszeiten aber sind in den Laudeshymnen des Sonntags- und Montagsofficiums enthalten: Tag und Nacht im Hymnus *Aeterne rerum Conditor Noctem diemque qui regis,* Aurora und Abenddämmerung im Montagshymnus *Splendor paternae gloriae . . . Crepusculum mens nesciat Aurora lucem provehit.* Im Lichte dieser Hymnen betrachtet, weisen diese verschiedenen Begriffe in ihrer Verbindung mit dem Grabmal hin auf ‚Christus als Tageslicht, das den bösen Schlaf vertreibt; Christus, der unter Fernhaltung der Dämmerung als Morgenröthe hervortritt'. Wenn auch völlig gleichmässig behandelt, markirt jedes Paar den scharfen Gegensatz von Gut und Bös, ist somit ein Ersatz für die sonst angebrachten Tugenden, wie es das demüthige Bekenntniss in sich schliesst, dass die göttliche Erleuchtung den Menschen aus den Verirrungen heraus durch den Glauben zu allem Guten führt.

Mit dieser Deutung ist der plastische Grabmalsschmuck mit einem Male wieder aus der Sphäre rein modern künstlerischer Conceptionen auf das stofflich-ideelle Gebiet philosophisch-religiöser Gedanken gerückt. Hatte der ‚Cicerone' noch gefunden: ‚Der Meister hat seine kühnsten Gedanken über Grenzen und Zweck seiner Kunst geoffenbart; er hat frei von allen sachlichen Beziehungen, nicht gebunden durch irgend eine von aussen verlangte Charakteristik, den Gegenstand und seine Ausführung geschaffen' (S. 162), und war Burger früher noch weiter gegangen: ‚An den Medici-Gräbern ist die ganze christliche Welt versunken. Nichts Kirchliches mehr, keine Madonna, keine Engel! Nur der Künstler spricht zu uns!' (S. 371), so besagt uns Brockhaus' Deutung: ‚Dieser berühmte allegorische Cyklus hat also einen klaren religiösen Sinn. Sein Inhalt ist poetisches Gebet an den Schöpfer des Himmels und der Erde und die Glaubenszuversicht: durch Nacht zum Licht. Man sieht hier wieder: die kirchliche Kunst wurzelt von Natur im Gottesdienst.' Diese Ausführungen wären jedenfalls viel überzeugender und in ihrer allgemeinen Verwerthung viel richtiger geworden, wenn die Ideen, die hier dargestellt sein sollen, nicht aus ihrem organischen Zusammenhang losgelöst worden wären. Zwar ist es sehr plausibel, dass Michelangelo leicht von den Schöpfungshymnen Kenntniss haben und die Verwendung ihrer Anspielungen im Kunstwerk auch ohne weiteres verständlich sein konnte, da die Hymnen durch die Aufnahme in das Brevier populär genug waren. Aber die Resumirung der symbolischen Ideen bei Brockhaus ist nicht ganz folgerichtig, weil zuviel modern-subjective Auffassung mitspricht; auch ist die Anbringung solch kosmischer Symbole, deren traditionelle Verwerthung Brockhaus offenbar nicht genügend bekannt ist, am Grabe trotz des Hinweises auf die Tugenden nicht genügend motivirt. Und wie kommt überhaupt die Kirche dazu, diese kosmisch-religiösen Dichtungen zum Wochengebet ihren Dienern vorzuschreiben? Wie kommt Ambrosius dazu, in dieser Weise das Hexaëmeron zum Abbild der Lebensarbeit des Menschen zu machen? Mit andern Worten: Haben wir es hier mit einer bloss subjectiven, zufälligen Ideenassociation zu thun, oder begegnet sie auch sonst als Ausdrucksform irgend eines Theiles der christlichen Weltanschauung? Bevor wir diesen

Fragen nahetreten können, müssen wir uns noch der neuesten Interpretation des Sculpturenschmuckes der Medici-Gräber zuwenden.

Die Bedeutung der Flussdarstellungen und des gesammten Zusammenhanges dieser so heterogenen Begriffe untereinander und mit der Ruhestätte der Todten können wir am besten erörtern in einer kritischen Untersuchung des Erklärungsversuches, den Steinmann den Medici-Gräbern[1] gewidmet hat. Er macht mit Recht darauf aufmerksam, dass Michelangelo und sein hier zuverlässigster Interpret, Condivi, bloss zwei der allegorischen Gestalten ausdrücklich nennen, Tag und Nacht; das andere Paar sei erst nachträglich und ohne des Meisters Zuthun entsprechend ähnlich getauft worden. Michelangelo selbst aber habe ganz andere Vorstellungen damit verbunden, die an ein zufälliges Jugendereigniss aus den glorreichen Tagen Lorenzo il Magnifico's, an eine Carnevalsdarstellung der vier Temperamente, anknüpfen. In einer Ausgabe alter Carnevalsdichtungen (1559) fand Steinmann einen ‚Trionfo delle quattro complessioni', und er glaubt ohne weiteres hier die Grundlage für die Composition der Medici-Denkmäler vor sich zu haben. Hier liegt das ‚Geheimniss' des Meisters eingeschlossen, und der Plan, den uns die Skizze in der Casa Buonarroti enthüllt, dient nur dazu, ‚Clemens VII auf eine falsche Fährte zu weisen'. Und wenn Michelangelo ursprünglich einen andern Plan thatsächlich im Auge hatte, zu dem der ganze Apparat von Allegorien und Figuren gehörte, die mit den Temperamenten nichts zu thun hatten, so hat er eben bald sein Programm geändert, indem er sich der ‚Jugenderinnerung' zuwandte. Aber auch jetzt noch ist eine nochmalige Umschwenkung nothwendig; in der ersten der vier Gestalten, der Nacht, klingt der anfängliche Vorwurf der vier Tageszeiten noch stark an, in den drei spätern hat der Meister nur noch Temperamente, ‚das Geheimnis eines ihn allein betreffenden psychologischen Vorgangs', geschildert. Die völlige Discrepanz zwischen dem einstigen für das Freigrab vorgesehenen Programm und dem der jetzigen zwei Grabmonumente erhellt auch daraus, dass die Gedankenkreise jenes in streng kirchlicher Tradition sich bewegten, wohingegen an den letzteren ‚jeder Trostgedanke der Religion' fehlt. Vorausgesetzt muss bei solcher Annahme aber werden, dass die zwei Gräber ‚als ein einziger zusammenhängender Statuencomplex geplant und vom Meister auch ausgeführt wurden, ferner dass die Künstler, denen in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts die Zusammensetzung der zwei Monumente oblag, doch das ängstlich gewahrte ‚Geheimniss' des Meisters verstanden haben, wiewohl sie auf zahllose dringliche Anfragen und Bitten ohne jede Antwort seinerseits blieben. Nicht ganz verständlich ist aber, wie noch bei diesem spätern Programm die vier *fiumi* irgendwelche Bedeutung hatten. Denn der Umstand, dass auf antiken Bildwerken, wie dem Constantinsbogen, Tag und Nacht oder Sol und Luna häufig unter sich zur Personification der Erde einen Flussgott haben[2], berechtigt doch wahrlich noch nicht, auch Michelangelo, dem allen formalen Anregungen gegenüber so gänzlich unabhängigen und unbefangenen Meister, auch das gleiche mehr mechanisch schablonenhafte Darstellungsmittel zuzuschreiben. Derartig anspruchsvoll angebrachte Personificationen, die nur einen formalen Sinn haben sollten, müssten direct den Hauptgedanken verschleiern.

Steinmann.

[1] E. Steinmann Das Geheimniss der Medici-Gräber Michelangelo's. Lpz. 1907. Vgl. dazu Borinski in d. Allg. Ztg. 1907 Beil. 112.

[2] Darauf hat Petersen a. a. O. hauptsächlich aufmerksam gemacht; andere Beispiele führt auch Steinmann an (S. 64 ff.).

Dieser Hauptgedanke ist nach Steinmann, wie schon angedeutet, in dem Carnevalsgedicht ,Trionfo delle quattro complessioni' im einzelnen ausgeführt. In der üblichen lehrhaften Form wird hier die psychische Verschiedenheit der Menschen nach den vier Temperamenten auf die verschiedenartige Mischung der vier Elemente *(complessioni con gli elementi)* im Körper zurückgeführt, und in diesen Zusammenhang werden auch die vier Planeten und die vier Jahreszeiten eingestellt. Der Choleriker, dessen vorherrschendes Element das Feuer ist, hat nach dieser Auffassung als Genossen den Mars und Sommer; der Sanguiniker als Element die Luft, als Planeten die Venus und als Jahreszeit den Frühling; der Phlegmatiker als Element das Wasser, als Planeten Luna, als Jahreszeit den Winter; der Melancholiker als Element die Erde, als Planeten Saturn, als Jahreszeit den Herbst[1]. Angewendet auf die Medici-Gräber, ist der Sanguiniker *(,quieto, ridente, allegro, umano, temperato, venereo, benigno et molto grato')* in der Figur der ,Nacht' dargestellt, und zwar in einer eigenartigen Vermengung der Attribute, die der Personification der Tageszeit und dem das Temperament erläuternden Planeten zukommen: Halbmond und Eule zur Kennzeichnung der Nacht, der Stern als Sinnbild der Venus, die Guirlande und der Mohn als Symbole des Schlafes, Frühlings und der Fruchtbarkeit. In der Aurora hätten wir die Melancholie *(,magro, avaro, timido e sdegnoso, pallido, solitar, grave e pensoso')*, den ,Weltschmerz' zu erblicken. Sie ist als solche frei von jedem Attribut, nur durch ihren Ausdruck charakterisirt, aber auch alle andern Beziehungen, die das Carnevalsgedicht noch mit der entsprechenden Jahreszeit und dem Element herstellt, sind preisgegeben. Dahingegen sind im *,crepuscolo'*, dem Phlegma *(,pigro, umido e lento, placido, inetto e sonnolento')* die Parallelvorstellungen von Wasser und Winter wieder festgehalten, erstere in der passiven Schwerfälligkeit, letztere durch das altersgraue Haupt der Gestalt. In der leidenschaftlichen Bewegung der vierten Figur, des Tages, sieht Steinmann eine genügende Verdeutlichung des cholerischen Temperamentes *(,pronto, animoso, acuto, audace e fero, superbo, armiger, furibondo, altero')*. Steinmann glaubt aber noch darüber hinaus einen innern Connex zwischen dem Habitus der Temperamente und der seelischen Verfassung der zwei angebrachten Herzöge feststellen zu können, derart, dass der ,Denker', der ,Sohn der Nacht', das Resultat des Phlegma's und der Melancholie, der stolz und kühn blickende Krieger, der ,Sohn des Tages', eine Kreuzung des Sanguinikers und Cholerikers darstellte. Derartig künstlich aufgebaute Charaktere scheinen doch etwas gewagt, und sie würden gerade auf das hinauslaufen, wogegen sich Steinmann von allem Anfang an wehrt, auf die Annahme einer unwürdigen Lobhudelei für die beiden Medici. Viel richtiger ist es, was auch nebenher gestreift wird, die beiden Gestalten, losgelöst von jeder historischen Beziehung, als allgemeine Typen zu fassen, die eine als den Menschen der That, die andere als den des Gedankens, und damit haben wir die zwei an Grabmonumenten so viel verwendeten Symbole der zwei, nicht im Gegensatz zu einander stehenden, sondern sich gegenseitig ergänzenden Weisen, in denen das christliche Leben sich bethätigt, der *vita activa* und der *vita contemplativa*. Dieser Auffassung scheint auch Borinski in seiner Kritik des Steinmann'schen Erklärungsversuches zu huldigen, nur mit dem Unterschied, dass er die Idee der *vita activa et contemplativa* auf platonischen Ursprung zurückführt,

[1] Vgl. Steinmann a. a. O. S. 78.

näherhin auf die übrigens auch von Steinmann schon (S. 119 ff.) namhaft gemachten Gespräche von Camaldoli, die uns Christophoro Landino, der langjährige Rhetoriklehrer der Florentiner Gesellschaft des Quattrocento, hinterlassen hat [1].

Es war ein principieller Fehler der meisten bisherigen Betrachtungen, dass sie die heutigen Monumente als etwas von allem Anfang an fertig Gegebenes ansahen, anstatt zwischen dem ursprünglichen grossen Plan und den allein zu stande gekommenen Fragmenten zu unterscheiden. Weiterhin ist es aber auch unzulässig, die Bestandtheile des Grabmalschmuckes auf zu episodenhaft zufällige Quellen zurückzuführen.

Dieser Fehler begegnet freilich heutzutage häufig, dass man ohne intimere Kenntniss von der geistigen Verfassung und dem Nachwirken einer grossen und fruchtbaren Tradition Erscheinungen, die man gelegentlich und womöglich an weit entlegener Stelle trifft, für durchaus originale, von allem Zusammenhang losgelöste Schöpfungen betrachtet, anstatt sich zu sagen, dass der Künstler, wenn er zum Volke spricht, die leicht verständliche Sprache des Volkes reden muss und nicht in dunkeln Räthseln und Geheimnissen, und dass Michelangelo auch thatsächlich immer so geredet hat.

Die vier Statuen der Tageszeiten.

Nehmen wir den Sculpturenschmuck der zwei in der Hauptsache fertigen Herzogsgräber allein für sich, so wird man zunächst sich über den Sinn der vier Sarkophagfiguren klar zu machen haben, die man bislang als Personificationen der vier Tageszeiten auffasste. Brockhaus hat, um deren tiefere Bedeutung zu eruiren, wie wir sahen, den Umweg über die Ambrosianischen Schöpfungshymnen bezw. das Sechstagewerk genommen. Das letztere aber wird nach allgemeiner Auffassung der patristischen und mittelalterlichen Theologie als Abbild der grossen Epochen der Menschheits- bezw. der Heilsgeschichte betrachtet, ebenso aber auch als Abbild der einzelnen Tageszeiten und der Lebensalter, in denen jeder Einzelne seine Lebensarbeit zu vollbringen hat [2]. Es hat sich schon oben Gelegenheit geboten, darauf hinzuweisen, wie der Einzelmensch als Mikrokosmos des grossen Weltalls betrachtet wurde, und wie im Kommen und Schwinden des Tages und des Jahres nichts anderes als ein Abbild der eigenen Entwicklung und Vergänglichkeit erblickt wurde [3]. Nach dem Westen bezw. nach dem Abend neigt sich Alles hin; dort wird der grosse Sabbath zu erwarten sein für den Einzelnen wie für die Menschheit, dort aber auch die grosse Abrechnung nach der im Weinberge des Herrn in den einzelnen Tagesstunden geleisteten Arbeit. Man erinnert sich, dass mit Vorliebe die Westseite der Kirchen zur Anbringung der Weltgerichtsscenen wie der Platz davor als Friedhofstätte gewählt wurde, wie man möglichst den Altar und den Ort, wohin man sein Gebet richtete, nach uralter Sitte nach Osten verlegte. Tertullian hat schon diesen Zusammenhang des Kosmischen mit der ethischen Entwicklung des Menschen betont, wenn er im Verblassen und

---

[1] Borinski i. d. Allg. Ztg. 1907, Beil. 112; vgl. dazu Steinmann ebd. Beil. 151. Das erste Buch von Chr. Landino's ‚Disputationes Camaldulenses' handelt, wie oben schon erwähnt, *de vita activa et contemplativa*; Lorenzo il Magnifico tritt darin als Vertreter der *vita activa* auf, ebenso wie weiterhin Moses und Paulus.

[2] Vgl. hierüber die näheren Ausführungen mit den entsprechenden Belegen bei Sauer Symbolik des Kirchengebäudes S. 75 ff. 260 ff.

[3] Nichts ist Michelangelo geläufiger als diese Vorstellung, die in der Natur das eigene Schicksal sich spiegeln lässt. Die symbolische Beziehung von Tag und Nacht zum menschlichen Leben, insbesondere zu dessen Abschluss, kehrt oft genug in seinen Gedichten wieder. Vgl. die Ausgabe von Guasti-Hasenclever S. 231. 233. 235. 237. 315.

Schwinden und Wiederaufleuchten der Himmelslichter, im Kommen und Gehen der Jahreszeiten ein Abbild des Menschen und eine Garantie für die Auferstehung der Leiber erblickte [1]. Die Welt mit allen ihren Elementen stand also in einem unlösbaren und gegenseitig sich bedingenden Connex mit der Psyche des Menschen, wie in der Natur sich die Uebernatur spiegelte. Es ist ständig wiederkehrende Mahnung, dass, da die vier Jahreszeiten ein Bild der vier Menschenalter, der vier Weltepochen und der vier Tageszeiten sind, der Mensch sich in ihnen mit den vier Tugenden schmücken und seine vierfache Uebertretung des Gesetzes abbüssen soll. Dieses Schema spiegelte sich alljährlich im Wandel des Kirchenjahres und seiner Festgeheimnisse wider, und es bildete ebenso bestimmt auch den Inhalt der einzelnen Tagzeiten des Breviers. Hält man sich diese Auffassung gegenwärtig, so begreift man auch die Einrichtung und Durchführung jener encyklopädischen Sammelwerke des Mittelalters, von Isidor von Sevilla, von Honorius Augustodunensis und Vincenz von Beauvais bis herab zu Gregor Reisch, in denen anscheinend die heterogensten Dinge der Naturgeschichte neben theologischen Fragen und durchweg mit theologisch-religiöser Nutzanwendung zur Sprache kommen. Man versteht aber auch so manche encyklopädisch gehaltenen Kunstwerke des Mittelalters, wenn, wie an einem der Portale des Baptisteriums von Parma, unterhalb der Darstellung des Weltgerichts die sechs Lebensalter, versinnbildet durch die Parabel von den Arbeitern im Weinberg, den sechs Werken der Barmherzigkeit gegenübergestellt sind [2]. Ganz besonders aber ist der inhaltsreiche Cyklus am Campanile des Florentiner Doms sowie in manchen unserer mittelalterlichen Kathedralen zu vergleichen. Geradezu Abbilder jener Encyklopädien und ihres überreichen Inhaltes, gewissermassen die Capitelüberschriften, bieten Werke wie die berühmte Fensterrose von Lausanne, die auch Tag und Nacht, Paradiesesströme, Monatsdarstellungen, die Menschenalter u. A. enthält, oder auch selbst der Bronceleuchter im Mailänder Dom.

Grundgedanke der Flussfiguren.

Welche Function haben nun aber in diesem Zusammenhang die vier Flüsse, die von allem Anfang an vorgesehen waren? Nach Borinski hat man an die vier in Landino's Buch mit der platonischen Unsterblichkeitslehre zusammenhängenden Unterweltsströme zu denken. Steinmann bringt sie, wie wir sahen, mit Petersen in Zusammenhang mit antiken Vorbildern, auch denkt er dabei an die Flüsse Tiber und Arno. Es sind aber immer nur von allem Anfang an vier, nicht zwei und nicht sechs, etwa noch zwei für das dritte Grab. Es kann meines Erachtens gar kein Zweifel darüber bestehen, dass wir hier das alte, für jedermann leicht verständliche Motiv der vier Paradiesesflüsse, der vier Flüsse schlechtweg vor uns haben. Es kommt hier zunächst gar nicht darauf an, ob sie nach der alten Symbolik etwa die vier Evangelisten, die vier Weltgegenden, die vier Cardinaltugenden repraesentiren. Wichtig ist allein zu wissen, dass sie das ganze Mittelalter hin-

[1] Tertull. De resurr. carnis c. 12; Apol. c. 48 (Migne II 810; I 524).

[2] Aehnlich auch eine Miniatur in einer deutschen Uebersetzung von Durandus' Rationale divin. off. in Wien, abgeb. bei Sauer Symbolik S. 378. — Mit den Lebensaltern wurden sehr häufig auch, was besonders wichtig ist für die von Brockhaus namhaft gemachte Quelle, die einzelnen Horen des Officiums, denen die oben beigezogenen Hymnen einverleibt sind, zusammengestellt. Ich verweise nur auf zwei sehr bezeichnende Stellen bei Honor. Augustod. Gemma animae 2, 54 (Migne CLXXII 683) u. Innoc. III Sermo in Dom. Sext. (Migne CCXVII 851). Im übrigen hat auch Piper schon manche werthvollen Aufschlüsse (das menschliche Leben, die Weltalter etc., im Evang. Kalender 1866) gegeben.

durch bis in die Renaissance hinein mit andern ebenfalls in der Vierzahl auftretenden Begriffen zusammen vorkommen an Kanzeln, Taufbrunnen, Crucifixen, Grabmonumenten. Ganz besonders häufig ist die Zusammenstellung mit kosmischen Begriffen, wie mit den vier Elementen, mit den vier Windrichtungen, mit den vier Temperamenten. Ist diese Aneinanderreihung eine blosse Spielerei oder eine unfruchtbare Zahlenmagie? Man kann diese Betrachtungsweise bis auf die Kirchenväter Hieronymus, Augustinus, Ambrosius (De parad. c. 3), Gregorius Magnus zurückverfolgen; die kosmischen Reihen bürgern sich ein durch die Compendien von Beda und Rhabanus, namentlich seit sie auch graphisch dargestellt werden in Miniaturen, um dadurch leichter gewisse einfache Naturvorstellungen einzuprägen. So zeigt ein Sammelband der Vaticana (Palat. lat. 834) aus dem 9. Jahrhundert, der in der Hauptsache das Martyrologium Beda's enthält, hinter einer Anzahl figürlicher Darstellungen von astronomischen Begriffen, Himmelszeichen, Elementen, Windrichtungen auf fol. 61 einen Kreis, in den ein Quadrat eingezeichnet ist. In dem letzteren stehen die Worte: *mundus, annus, homo*; an den vier Ecken: *sanguis puericia — flegmatabum senectus mors — melancolia iuventus — colera rubea adolescentia;* weiter nach aussen sind die vier Jahreszeiten verzeichnet. Der Sinn dieser Darstellungen ist, wie oben schon betont, der unlösliche innere pragmatische Zusammenhang in der Welt, vor allem zwischen dem Makrokosmos und dem Mikrokosmos, dem Menschen, auf den wir des öftern schon hinweisen konnten. Was die Welt an Raum und Zeit aufweist, spiegelt sich im Menschen wider und wirkt auf ihn und sein Handeln beeinflussend ein [1]. Die Auffassung ist geradezu das Fundament der mittelalterlichen Weltanschauung und begegnet desshalb in zahlreichen lehrhaften Darstellungen bis herauf an die Schwelle der Neuzeit, wie auch die Kunst ungezählte Male davon Gebrauch gemacht hat, nicht nur in der schematisch äusserlichen Zusammenstellung, wie in der oben erwähnten und andern Handschriften, sondern auch in kunstgerechterer Ausführung. Erwähnt seien die Darstellungen in Herrads ‚Hortus deliciarum‘, auf einem Humerale in S. Cunibert in Köln [2], wo die Personification des Jahres Tag und Nacht in Händen hält, umgeben von den vier Jahreszeiten und den vier Elementen, auf dem Fussbodenbelag der Kirche S. Remi in Reims (vier Paradiesesströme, vier Jahreszeiten, vier Himmelsgegenden, vier Cardinaltugenden, sieben freie Künste, Evangelisten, Apostel etc.), im Dom zu Aosta, in der Fensterrosette der Kathedrale von Lausanne u. a. m. Für uns ist wichtig, dass solche Nebeneinanderordnung bis zum Schlusse des Mittelalters üblich ist; vielfach in Memorirversen niedergelegt, die sich theilweise bis ins 19. Jahrhundert herübergerettet haben, zeigt sie deutlich ihre Zweckbestimmung an, dem einfachen Menschen die Elementarbegriffe der Natur wie des ethisch religiösen Lebens zu vermitteln. Am Schlusse des Mittelalters, in humanistisch-renaissancistischer Zeit mehrt sich sogar noch das Interesse dafür, theils unter der allgemeinen Vorliebe für allegorische Personificationen, theils infolge des Strebens, diese in bekannt gewordene antike

[1] ‚Quatuor quoque elementa qualitatibus quatuor temporum connectuntur. Iisdem qualitatibus est humanum corpus temperatum, unde et microcosmus, id est minor mundus appellatur‘, meint Honor. Augustod. De imag. mundi II 58 ff. Honorius stellt dann auch den Zusammenhang zwischen den Temperamenten, den vier Lebensaltern und den vier Jahreszeiten genau ebenso her, wie es in dem von Steinmann beigezogenen Carnevalsgedicht geschieht. Vgl. ausserdem Honor. Augustod. De philos. mundi I 21; IV 19 f.

[2] Abb. in Kraus Christliche Inschriften der Rheinl. II, Taf. XX u. S. 252.

Formen zu kleiden, theils unter dem sich mehrenden Bedürfniss nach natürlichem Wissen überhaupt. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht ein Holzschnitt Dürers, der die thronende Philosophie darstellt, umgeben von Vertretern der Wissenschaft aus dem Alterthum, von einem aus Emblemen der vier Jahreszeiten gewundenen Kranz, von den Bezeichnungen der vier Windrichtungen, der vier Elemente und der vier Temperamente. Noch mehr an Steinmanns Carnevalsgedicht erinnern vier colorirte Holzschnitte der Züricher Stadtbibliothek (15. Jahrhundert), auf denen die vier Temperamente unter dem Bilde modisch gekleideter junger Männer dargestellt sind. Die deutschen Verse unter jedem ‚Temperament', dessen Ausdeutung und die Beziehungen zu den vier Elementen, Jahreszeiten und den vier Planeten decken sich inhaltlich derart mit dem florentinischen Gedicht, dass man an eine gemeinsame Vorlage denken muss [1]. Man sieht, es braucht nicht auf ein Carnevalsgedicht, nicht auf die platonische Litteratur des Quattrocento und nicht auf die Brevierhymnen zurückgegriffen zu werden, wo man eine derart ununterbrochene und derart allgemeine Tradition bezüglich der Aneinanderreihung von in der Vierzahl vorkommenden Naturbegriffen leicht nachweisen kann. Nun ist ohne weiteres zuzugeben, dass diese schematische Zusammenfügung sehr häufig gewohnheitsmässig vor sich gegangen ist, ohne dass jedem einzelnen Bestandtheil die detaillirte, gar oft ins Kleinliche gehende und selbst vielfach variirende symbolische Bedeutung zuzuerkennen ist, die die Tradition ihm sonst zuschreibt; vielfach kann man eine rein formalistische Zusammenstellung annehmen. Aber ein allgemeiner Grundgedanke liegt fast immer solchen Compositionen zu Grunde; und bei den Medici-Gräbern spricht für eine solche Annahme die zwingende Logik des Werkes wie der auf uns gekommenen Nachrichten. In solcher alles andere Interesse absorbirenden anspruchsvollen Auffälligkeit bringt man keine inhaltsleeren, rein formalen Zwecken dienende Ornamente an. Ausserdem ist, wie Burger jetzt mit aller Entschiedenheit betont, der Plan von allem Anfang an auf ethisch-religiöse Gedanken gestimmt. Die Bekrönung des einen Monumentfeldes sollte wol Gott Vater, die des andern Christus, die eines dritten die uns erhaltene Madonna mit Kind ausmachen. Himmel und Erde sollten gleichfalls noch Platz finden; die zwei wichtigen Begriffe der *vita activa et contemplativa,* nach dem Juliusgrab zu schliessen, gleichfalls; denn den zwei Gestalten Krieger und Denker kann schlechterdings eine passendere Deutung nicht gegeben werden. Dem ordnen sich nun, wie in der ganzen zeitgenössischen Grabmalkunst, die soviel umstrittenen Allegorien als sachliche Voraussetzung unter. Im Sinne der damaligen Auffassung g e b e n d i e s e S y m b o l e d e n R a h m e n, i n n e r h a l b d e s s e n d a s m e n s c h l i c h e L e b e n d a h i n f l i e s s t, d i e o b j e c-

[1] Lehrs Ueber einige Holzschnitte des 15. Jahrhdts. in der Stadtbibliothek zu Zürich (Strassb. 1906) Taf. IV (Einblattdrucke des 15. Jahrhdts., herausgegeben von H. Heitz). Bekannt ist, dass die allgemein damals angenommenen Beziehungen zu der eigenartigen ‚Mischung' einer jeden Natur, der Grundlage des Temperamentes, zu den Jahreszeiten und Planeten auch ihre praktische Bedeutung fürs Leben hatten. Darnach richtete sich der Aderlass, und daraus entwickelte sich besonders in späterer Zeit, wo der ursprünglich philosophisch-theologische Zusammenhang zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos nur noch in diesem platt utilitaristischen Zuschnitt in der Volksvorstellung fortlebte, die Unsitte der Astrologie. Das classische Werk dafür liegt in des Johannes ab Indagine († 1537) ‚Introductiones apotelesmaticae elegantis in Chyromantiam, Physiognomiam, Astrologiam naturalem, Complexiones hominum, Naturas planetarum cum periaxiomatibus de faciebus signorum et canonibus de aegritudinibus' (Strassb. 1522) vor.

tive Voraussetzung für das Wirken des Menschen, wie die Tugenden mehr die subjective geben; sie sind aber auch selbst wieder in ihrer Gegensätzlichkeit Symbole menschlicher Handlungen. Brockhaus hat bloss das Gegensätzliche gekannt und war daher ‚sonderbar berührt', dass die Symbole Gut und Bös gleichwerthig, ohne Andeutung der Unterordnung, gegenübergestellt sind. Sie sind aber weder ausschliesslich noch auch in erster Linie solch gegensätzliche Begriffe, sondern sie haben vor allem eine homogene und gleichwerthige Bedeutung und stehen mit der ethischen Vervollkommnung des Menschen in innigstem Zusammenhang. So angesehen hat der Bilderschmuck einen eminent religiösen Inhalt, einen, der religiöser ist, als wäre er durch einen reichen Kranz von Tugenden gegeben. Er weist aber auch trotz der scheinbaren Fremdartigkeit der einzelnen Motive den Medici-Gräbern nicht einen Platz für sich an in der Entwicklung des Grabmonumentes; eine gewisse Verschiedenheit von dem sonstigen Schema ist ja wahrzunehmen, aber im Schlussaccord klingen doch beide harmonisch zusammen. Sonst unten die sieben freien Künste, als Symbole des natürlichen Wirkens, die Tugenden (Cardinal- und göttliche Tugenden) oder der knappere Ausdruck dafür *vita activa et contemplativa:* all das nicht, um dem Heimgegangenen als eine Art Lobredner an seiner Ruhestätte zu stehen, sondern um den Weg anzugeben, der zum Vater emporführt, und auf dem die *Mater misericordiae* als Schirm und Schutzwehr dem Aufwärtsstrebenden beisteht; hier Tag und Nacht, Jugend und Alter, Erde und Meer, nicht als Trauergenien, sondern mit der ernsten Mahnung, dass die Tage der Neugeborenen hienieden flüchtig wie ein Schatten seien, ein Grund mehr zur Bethätigung.

Religiös dem Inhalte nach, antik aber der Form und ausgesprochen subjectiv dem Ausdruck nach. Hat sich der Künstler hinsichtlich des erstern ganz an die grosse und tief speculative Tradition gehalten, so geht er in der Formensprache ganz seine eigenen rücksichtslosen Wege. Mehr wie diese allgemeinen Gedankenlinien darf meines Erachtens in den Sculpturen nicht gesucht werden: die Schemen übernahm der Meister, aber das Leben und der grandiose Ausdruck, den er ihnen einhauchte, entzieht sich jeder nähern Zergliederung und Classificirung, so gut wie bei den Gestalten an der Decke der Sixtina. Sie sind aus dem zerrissenen, leidenschaftlichen Innern des Meisters aufgetaucht, Kinder der Nacht, wie er selbst sich zu benennen pflegte, unter falschem Sterne geboren, aber von so grandioser Ausdrucksfülle und Empfindungsmacht, dass jeder Versuch, in das Allerheiligste des Künstlers einzudringen, vergeblich ist. Die Grösse und Einzigartigkeit seines Genius steht selbst als Cherub davor, den Eingang Jedem zu wehren und des Künstlers tiefstes Geheimniss zu hüten, das wol kein Sterblicher je entschleiern wird. Dass Michelangelo zur Verwirklichung seiner künstlerischen Intentionen den menschlichen Körper nackt darstellen wollte und musste, wird man verstehen können; billigen wird man es nicht können, dass er dies Nackte an solcher Stelle so vollständig überwiegen liess und dadurch jede über das Materielle hinausgehende Ideenbeziehung erschwerte, wenn nicht ganz unmöglich machte. Diese Reserve muss gemacht werden, auch wenn man zugeben mag, dass das Nackte auch hier mit grösstem Ernst behandelt ist und keineswegs den sinnlich lüsternen Zug der Kunst unmittelbar nach ihm hat. Man hat bezüglich dieses Punktes eine verschiedene Haltung des Künstlers bei den Mediceergräbern und dem Juliusgrab constatiren zu müssen geglaubt; man hat direct der nüchternen Prüderie der kirchlichen Reformbewegung schuldgegeben, dass

Michelangelo nicht auch am Juliusgrab seine Nuditäten entfalten konnte, so wie jene Bewegung auch für Unterkleidung bei den verschiedenen unbekleideten Heiligen des Jüngsten Gerichtes gesorgt habe. Damit lässt sich aber schlechterdings nicht vereinigen, dass Guglielmo della Porta am Grabmal Pauls III und auch noch im Chor von S. Peter direct anstössige Damen mit Porträtköpfen als Tugenden postirte. Schritt im Falle Michelangelo's die Reformpartei ein, so musste sie erst recht gegen das Monument des Farnese-Papstes sich wenden.

Der auferstandene Christus.

Weniger noch als hinsichtlich der Medici-Gräber kann man es billigen, dass der Künstler 1514—1521 im Auftrage von vier Römern, darunter eines Canonicus Bernardino Cenci von S. Peter und eines Metellus Varus, einen auferstandenen Christus für S. Maria sopra Minerva herstellte in völlig unbekleidetem Zustande[1]. Gewiss konnte die natürliche Erwägung solches nahelegen, insofern der dem Grabe erstandene und verklärte Leib keiner Hüllen bedurfte und die Grabtücher abgestreift hatte; wo aber die Schicklichkeit in Frage kommen kann, muss doch wol, besonders in der Plastik, der Naturalismus dem Idealismus den Vortritt lassen. Hier handelte es sich nicht darum, das Animalische und die Function der Glieder zu zeigen, sondern die innere Empfindungswelt. Später hat man die Gestalt wenigstens nothdürftig bekleidet; allein der peinlich befremdliche Eindruck will doch nicht weichen, so sehr man auch die durch die gesuchten Contraposte fast coquette Haltung des Erstandenen, der fest sich aufs mächtige Kreuz stützt und damit auch das Rohr mit dem Schwamm hält, und selbst den nicht unedlen Ausdruck und die kraftvolle Schönheit desselben anerkennen mag.

Jede Darstellung von Transcendentalem wird den Weg durch die Sinnenwelt nehmen müssen und muss in der Natur das Symbol dessen, was darüber hinausliegt, suchen. Das Himmlische und Göttliche kann also immer nur anthropomorphistisch dargestellt werden. Es kann aber in der Haltung und im Ausdruck eine derartige Würde und Hoheit sich spiegeln, wie wir bei Lionardo und Raffael gesehen, dass alles Gewöhnliche und rein Natürliche dabei abgestreift erscheint. Hier beginnt der grosse Fehler Michelangelo's, dass er in seinem rein plastischen Empfinden dieses letztern Mittels sich begab, das Körperhafte möglichst betonte und durch dessen Steigerung den Eindruck geistiger Grösse und Hoheit erwecken zu können glaubte, während er in Wirklichkeit nur Titanen, ja selbst Ungeheuer schuf. Seine Kunst wurde damit recht eigentlich zur Gigantomorphie.

Façade von S. Lorenzo.

Ein Project, das noch weniger als die zuletzt betrachteten der Verwirklichung nahegebracht werden konnte und das nach den erhaltenen Nachrichten und nach der Absicht des Meisters alle, auch die kühnsten bis dahin ausgeführten oder geplanten Schöpfungen in Schatten stellen sollte, galt der Façade von S. Lorenzo in Florenz, die die Medici in einer der Bedeutung der Kirche und ihres Hauses entsprechenden Weise verkleiden lassen wollten. Eine Anzahl bedeutender Künstler waren hierfür bereits in Concurrenz getreten. Im December 1516 erhielt der mit dem Juliusgrab vollauf beschäftigte

[1] Michelangelo hatte die Statue ein zweites Mal anfertigen müssen, da das erste Mal in der fast fertigen Ausführung eine dunkle Marmorader im Gesicht des Heilandes zu tage getreten war. Diese verworfene Ausführung ward später im Garten des Metellus Varus Porcari aufbewahrt. Auch mit der zweiten Ausführung war der Meister nicht zufrieden, da sein Gehülfe Pietro Urbano, der die letzte Hand anlegen sollte, ganz erhebliche Mängel hineingebracht hatte, so dass trotz einer nochmaligen Ueberarbeitung Michelangelo doch zu einem dritten Versuch sich entschliessen wollte.

Buonarroti auf eine vorgelegte Zeichnung hin den Auftrag, das nöthige Steinmaterial dafür zu beschaffen. Vorgesehen waren in diesem Entwurf, der aber noch nicht in einem förmlichen Vertrag recipirt war, zehn Statuen in drei Reihen: im Untergeschoss die des hl. Laurentius, Petrus und Paulus und Johannes Baptista, im Mittelgeschoss die vier Evangelisten und zu oberst die Familienpatrone Cosmas und Damian [1]. Mit frischem Wagemuth machte sich Michelangelo an die Arbeit, schloss Verträge für Marmorlieferungen in Carrara; Baccio d'Agnolo und Jacopo Sansovino sollten inzwischen ein Modell ausarbeiten. Es fiel aber derart zur Unzufriedenheit des Meisters aus, dass er den beiden den Laufpass gab, dafür allerdings auch von Jacopo Sansovino einen an bittern Vorwürfen reichen Brief hinnehmen musste (*,non vale con esso voi nè contratti nè fede e ogn' ora dite no e sì, come vi venga bene e utile'*) [2]. Der Meister stellte dem Papste jetzt ein förmliches und entschiedenes Ultimatum, worauf er mit der Riesenarbeit in einem Contract vom 19. Januar 1518 ganz allein betraut wurde [3]. Gegen 40 000 Ducaten verpflichtete sich Michelangelo, in acht Jahren die Façade zu vollenden, einen ganzen Vorbau mit plastischem Schmuck in Bronce und Marmor. Den untern Theil gliederten acht Marmorsäulen von elf Ellen Höhe und umschlossen drei Thüren, vier Statuen und Relieftafeln; an den Seitentheilen zwischen zwei Säulen je eine Statue. Im zweiten Geschoss entsprachen den Säulen Pilaster, dazwischen Broncefiguren. Im dritten Hauptgeschoss flankirten Pilaster vier Tabernakel mit je einer Marmorfigur von $5^1/_2$ Ellen Höhe; an den Seiten je einen Tabernakel; über der Hauptfront waren sieben Marmorreliefs, zwei runde und fünf viereckige, mit *storie* eingelassen. Ein Giebel mit dem Medici-Wappen schloss nach oben ab. Keiner hat das von Michelangelo Angestrebte besser erfasst als ein so feinsinniger Geist und kritischer Fachmann wie v. Geymüller, der diesem Concert von Harmonien zwischen Architektur und Sculptur das höchste Lob spendet: ,Ein Relief- und Flächenconcert aus weissem Marmor, wie es Florenz noch nie gesehen, nicht bloss ein Gliederaufbau. Es war ein Strahlen der Harmonie zweier Schwesterkünste. Die Formen der künstlerischen Aussenharmonie spiegelten die religiösen Harmonien des Innern



Fig. 228. Montorsoli, S. Cosmas. Cappella Medici von S. Lorenzo zu Florenz. (Phot. Alinari.)

[1] Vgl. Milanesi Lettere 359. Gotti I 107 bis 113.

[2] Gotti I 136.

[3] Milanesi Contratti p. 671.

der Kirche (der Seele, die wie in ihrem Leib wohnt) wider. Wir stehen abermals vor der Aesthetik Savonarola's! In diesem Sinne denn auch war Michelangelo berechtigt, den befremdenden Ausspruch zu thun, seine Façade werde „der Spiegel von Italien" sein. Er wollte wirklich eine *„facciata"*, eine *„maravigliosa mostra"* des Glückes, welches den christlichen Handlungen im Innern des Tempels entspringt, geben. In diesem Programm und Sinne reicht er den wirklich grossen Meistern der gothischen Kathedralen Frankreichs die Hand und steht in schroffem Gegensatz zu den trockenen, sog. organischen, sog. logischen Ansichten der Schule Viollet-le-Ducs, die weder historisch noch ästhetisch begründet sind und keinerlei Anrecht auf Alleinherrschaft haben.' [1]

Unglückseliger Weise fiel in das Anfangsstadium dieses Unternehmens der Streit wegen der Marmorbrüche von Seravezza, der den Künstler schon mit grösster Entrüstung und mit Misstrauen gegen die Medici erfüllte. Er verwünschte die Stunde, da er Carrara verlassen. ‚Daran werde ich zu Grunde gehen. Ich wollte die Todten erwecken, die Berge bändigen, die Menschen lehren und die Kunst in diese Landschaft bringen, ich habe aber nur mein Geld dabei verloren.' Dazu kam dann noch die Ungeduld des Cardinals Giulio, der von den Tausenden von Centnern auf diese Weise mühsam zusammengebrachten Materials ohne weiteres der Domfabrik zum Belag des Bodens beliebig viel überliess. Das war Michelangelo zu viel. Der Streit mit dem Cardinal führte zur völligen Lösung des Contractes. Von dem Riesenproject ist Nichts verwirklicht. Wie ein Traum, der eine Zeit lang greifbare Form anzunehmen schien, ist Alles zerronnen, fast auch jede Spur von Zeichnungen oder Entwürfen, die uns eine gewisse Vorstellung von dem, was hier geschaffen werden sollte, ermöglichten [2]. Erhalten haben sich bloss die Contracte und die Klagen und Verwünschungen. Aber auch heute noch steht die Façade in ihrer Nacktheit da, als ob der Fluch des Meisters noch immer fortwirkte.



Fig. 224. Bandinelli. Von den Chorschranken im Dom zu Florenz. (Phot. Alinari.)

[1] H. v. Geymüller Michelangelo als Architekt und Decorateur (Architektur der Renaissance in Italien; Münch. 1904) S. 45.

[2] Neuestens glaubt Beltrami, Michelangelo e la facciata di S. Lorenzo in Firenze, in der Sammlung Bianconi in Mailand einen auf den Plan von S. Lorenzo bezüglichen Entwurf entdeckt zu haben: Rassegna d'arte I 67 ff. und 132 ff.; in letzterem Artikel gegen Nerino Ferri, der in ‚Arte e Storia' den Michelangelo'schen Ursprung bestritt und die Zeichnung dem Bastiano da Sangallo, gen. Aristotele, zuschreiben zu müssen glaubte. Andere, besser beglaubigte Entwürfe theilt H. v. Geymüller in seinem eben citirten Werke auf Taf. 1 und 2 mit.

Der Freund christlicher Kunst müsste hier eigentlich seinen Weg unterbrechen. Bei Michelangelo deckte die wenn auch noch so willkürlich und masslos behandelte Form wenigstens noch das echte Gold christlicher Tradition, ja in den besten seiner Werke leuchtete es mit einer Kraft hervor wie kaum bei einem seiner Vorgänger. Was aber auf ihn folgt, was seinem Zauberbann in der Kunst unterlegen war, das hielt sich nur an seinen Subjectivismus, ohne auch die gewaltige schöpferische Kraft zu besitzen, die ihn uns beim Meister erträglich und verständlich macht. Man hat in etwa die kirchliche Orthodoxie für diesen Niedergang verantwortlich machen wollen, insofern die Kirche eine Reaction gegen die Anlehnung an die Antike hätte einleiten wollen, und just in einem Moment, da die Renaissance sich eben auf dem Boden der alten Kunst zu entfalten begonnen hätte. Reymond meint: ‚*L'action de la cour papale, cette résurrection de l'art chrétien, au moment même où apparaissait le grand mouvement de la Renaissance antique, était un véritable anachronisme. C'était vouloir arrêter la Renaissance au moment même où elle naissait et s'imposait dans tout l'éclat de sa brillante nouveauté.*‘[1] Nichts ist falscher als solche Vorstellung; weder Papst noch Kirche haben in jenen Tagen der Kunst irgend welche gebundene Marschroute vorgeschrieben. Richtig ist hingegen, dass gerade in jenem nur allzu kurzen Bund der christlichen Idee mit der Realisirung der aus der Antike gewonnenen Stilgesetze die höchsten Triumphe erzielt worden sind. Auch später noch ist auf dem Gebiet der Kunst kaum irgend ein entschiedener Zwang im Sinne einer christlichen Action ausgeübt worden, wie man an zahlreichen nichts weniger wie christlichen Werken ersehen kann. Wie Raffael im Vatican seine Venusbilder malen konnte, so konnte auch zur Zeit, da die Reaction im kirchlich-religiösen Leben schon eingesetzt hatte, in der wichtigsten Kirche Roms, der Peterskirche, noch ein Grabmonument für einen Papst aufgestellt werden von so gänzlich aller christlichen Anspielung baarem Aufbau wie das Pauls III. Am Bunde mit dem Christenthum ist die Renaissancekunst somit nicht gestorben, sondern an ihrer innern Kraftlosigkeit und an — ihren Consequenzen, die zum grössten Theil Michelangelo gezogen hatte. Richtig ist auch weiterhin, dass diese spätere Kunst der Décadence jenen Bund nicht nur lockerte, sondern schon vielfach ganz preisgab. Ihr Stoffgebiet war gänzlich das antike oder das des gewöhnlichen Lebens; wo der Auftrag sie zur Behandlung auch der religiösen Motive nöthigte, da geschah es ohne jede innere Beziehung; daher denn auch bei ganz erträglichen Künstlern die religiösen Darstellungen am allerwenigsten befriedigen. Die antike Formengebung nimmt sich wie eine Maske aus, die der falschen Rolle zugewiesen ist; davon, dass sie von innen heraus bedingt ist, keine Rede mehr. Eine Ausdruckslosigkeit und Kälte ohne Massen ist deshalb diesen späteren religiösen Werken eigen. Das eigentliche Gebiet dieser Spätkunst war die Mythologie und die Allegorik; der Riesenbrunnen oder der Statuenschmuck für die mächtigen Palast- und Villenbauten jener Zeit waren die dieser meist auf rohe Effecte hinarbeitenden Geistesrichtung am meisten zusagenden Motive. Nur das Porträt weist ganz respectable und selbst erfreuliche Leistungen auf, weil auf diesem Gebiet es mit einer einfachen Nachahmung der alten Kunst nicht gethan war.

---

[1] Reymond La sculpt. florentine IV 115 ss.

8.

Michelangelo's Nachfolger.

Im schroffen Gegensatz zu Raffael hat Michelangelo sehr wenig eigentliche Schüler gehabt, desto mehr aber Nachfolger. Auch die Zahl der Gehülfen, wenigstens der uns bekannt gewordenen, ist nicht zu gross. Es sind namentlich zwei, die ihm bis zu seinen letzten plastischen Schöpfungen treu gewesen sind: Raffaello da Montelupo (1505—1567), der Sohn des Sansovino-Schülers Baccio, und Fra Giovanni Angelo Montorsoli (1507—1563). Der Erstere, dem wir schon in Loreto, am Grabmal Julius' II und an den Medici-Gräbern begegnet sind, arbeitete später mit Bandinelli zusammen, an dessen Leograb er die Hauptfigur, Leo X, herstellte. Ein Schüler Ferrucci's, aber auch mit Einflüssen von Andrea Sansovino, schliesslich ganz demjenigen Michelangelo's zugethan, zeigt Montorsoli seine stark ausgeprägte Eigenart, dafür aber eine gewisse Gefälligkeit nach der decorativen Seite. Für die Medici-Gräber schuf er, wie wir sahen,

Raffaello da Montelupo.

Montorsoli.



Fig. 225. Giovanni da Bologna, Geisselung Christi. Florenz, Annunziata. (Phot. Alinari)

den hl. Cosmas ganz im Geiste des Meisters (Fig. 223). Nach langen Wanderungen kam er später ganz in den Dienst Andrea Doria's, dessen (später zertrümmerte) Riesenstatue er für den Signoriaplatz in Genua schuf. Die meisten Werke in Genua weist S. Matteo auf (Kanzelfiguren, Evangelisten im Chor, das Grabmal Andrea Doria's in der Krypta); eine sehr zart empfundene, lange Zeit Michelangelo zugeschriebene Pietà (abgeb. oben II 1, 347) die Kirche des Albergo de' Poveri. Von sehr ungleichmässigem Werthe ist der Hauptaltar der Servitenkirche in Bologna (1561), mit reichem Bilderschmuck auf der Rückseite; der Auferstandene zwischen Maria und Johannes von wenig erfreulichem Ausdruck und noch unerfreulicherer Pose. Im übrigen bildet das antike Inventar der Riesenbrunnen (Genua, Messina) und anderer Werke dieses Servitenmönches einen eigenartigen Contrast zu den Schöpfungen eines Fra Angelico und Fra Bartolommeo. — In der lombardischen Schule herangewachsen und nach ihren Stilgesetzen längere Zeit in Genua zusammen mit seinem Vater thätig (Christus mit stark manierirten Propheten und Aposteln, sowie Relieftafeln am Apostelaltar im Dom), kam Guglielmo della Porta (gest. 1577) erst später unter den Einfluss Michelangelo's. Wenn er von ihm

Guglielmo della Porta.

auch den Zug ins Heroische und die oft gesuchte Kraft des Ausdrucks übernahm, so war sein Stil doch correcter, nicht so überladen, einfacher und natürlicher, und stark ausgeprägt sein Gefühl für sinnliche Schönheit. Sein Hauptwerk ist das Grabmal Pauls III in S. Peter mit den zwei ganz nach dem Vorbild der Medici-Gräber gelagerten Tugenden, der mit berückend sinnlicher Schönheit, wenn nicht Lüsternheit ausgestatteten ‚Gerechtigkeit' (Giulia Farnese) und der derberen, greisenhaften Klugheit. Die von allem antikisirenden Idealismus freie Broncestatue des Papstes ist durch ihre Lebenswahrheit eine der besten Porträtdarstellungen dieser Zeit.

In Florenz bot sich durch die Prunkentfaltung des dortigen Hofes zu plastischen Werken profaner Art viel mehr Gelegenheit als zu solchen religiösen Inhaltes. Die Führung hatte hier der scharfe Nebenbuhler Michelangelo's Baccio Bandinelli (1493—1560), dessen übler Ruf zum Theil auf die Gegnerschaft Cellini's und Vasari's zurückzuführen sein wird. Als Künstler ist er unbedingt antikisirend; seine Formensprache abstrahirt völlig von der Natur. Am besten ist er noch in seinen Porträtdarstellungen; seine übrigen Schöpfungen zeigen trotz der versuchten Ehrenrettung Reymonds[1] eine zu weit gehende Ausdruckslosigkeit, künstlerische Formlosigkeit und Mangel an Liniengefühl. Unter seinen religiösen Darstellungen ist der todte Christus mit Johannes und Nikodemus in S. Croce oder Gott Vater im Klosterhof ebenda ein sprechender Beweis dafür. Annehmbar sind noch die Chorschrankentafeln (Apostel und Propheten; vgl. Fig. 224) im Dom zu Florenz, dessen von ihm geschaffener Hochaltar (Hauptgruppe todter Christus) das grösste Altarwerk der Stadt war[2], dabei aber derart mit Nuditäten angefüllt, dass man ihn im 18. Jahrhundert entfernen musste (Adam und Eva u. a. davon im Museo Nazionale). Seine völlig reizlosen Grabdenkmäler Leo's X und Clemens' VII (S. Maria sopra Minerva) führen den Triumphbogentyp völlig schmucklos durch mit Relieftafeln an der Attica.

Bandinelli.



Fig. 226. Giovanni da Bologna, Die Klugheit. Universität zu Genua. (Phot. Alinari.)

Weitaus der bedeutendste Plastiker in Florenz um diese Zeit ist der Vläme Giovanni da Bologna[3] (eigentlich Jean Boulogne aus Douay, 1524—1608), der trotz aller Gewagtheiten der Bewegungen doch schöne Linien

Giovanni da Bologna.

[1] Reymond La sculpt. flor. IV 115 ss.

[2] Vgl. darüber den Brief des Künstlers an Herzog Cosimo I vom 27. Jan. 1554, bei Bottari Lett. pitt. VI 30.

[3] Vgl. Abel Desjardins et Foucques de Vagnonville La vie et l'œuvre de Jean Boulogne. Par. 1883. — Patrizio Patrizi Il Giambologna. Mil. 1905. (Unbrauchbar.)

mit schöner Form zu verbinden weiss, aber mit seinem allgemein gehaltenen, von aller Wirklichkeit absehenden Schönheitsideal nicht besonders zu wirken versteht. Seine Hauptleistungen liegen auf dem profanen Gebiet (Raub der Sabinerinnen, Porträtbüsten, Reiterstatuen, Brunnen u. a.). Bei seiner gut gedachten Allegorie ‚Tugend und Laster‘ (Museo Nazionale) liegt der Vergleich mit Michelangelo's ‚Sieg‘ offen zur Hand. Als Reliefkünstler pflegt er ganz einen malerischen, unplastischen Stil. 1575 schuf er für das Grimaldi-Grabmal (Repliken 1594) in der Annunziata in Florenz einen überreichen, heute in Genua (Universität) und Florenz (Pitti) zerstreuten plastischen Schmuck, für dessen einzelne Motive fast durchweg die Vorlagen bei Michelangelo aufzufinden sind (die Passion auf vierzehn Relieftafeln [Fig. 225], sechs Tugenden [Fig. 226] und Putten); für einen Altar im Dom zu Lucca einen Auferstandenen mit Heiligen, der mit seinen sinnlichen Formen und dem äusserlichen Ausdruck auch nicht besser wirkt als der Montorsoli's. Dagegen offenbaren seine verschiedenen Crucifixe (Florenz in S. Lorenzo, Annunziata, Impruneta, Fig. 257), sein Christus im Dom zu Pisa (Fig. 227), nicht minder auch die herrliche Pietà im Dom zu Urbino [1] eine echte christliche Gefühlsinnigkeit und eine von allem pathetischen Realismus freie, vornehme Haltung. Auf dem Gebiete des rein Ornamentalen hat Giovanni da Bologna jene aus der Antike vergröbert herübergenommenen Zierformen, wie Masken, Gebrauchsgegenstände, zu einem Fratzenstil weitergebildet, den besonders Simone Mosca (1492—1553, S. Maria della Pace in Rom) und Bologna's Schüler Pietro Tacca (1577—1650) pflegten. Von sonstigen Florentiner Plastikern können noch genannt werden Taddeo Landini (1594; von ihm der köstliche Schildkrötenbrunnen in Rom), Pietro Francavilla aus Cambray (1548 bis ca. 1618; Arbeiten in S. Croce in Florenz, in S. Marco und im Dom zu Genua), Vincenzo Danti (1530—1576; von ihm eine zierlich coquette Enthauptung des Täufers am Baptisterium; eine eherne Schlange; Broncestatue Julius' III in Perugia), Vincenzo de' Rossi (1525—1587), Francesco Mosca (gest. 1578), Sohn des Simone (Arbeiten im Dom zu Pisa), Stoldo Lorenzi (1534—1583; von ihm ein reizvoller Engel am Osterkerzenleuchter im Dom zu Pisa), Battista Lorenzi (1527—1594), von dem der berühmte Kronleuchter im Dom zu Pisa



Fig. 227. Giovanni da Bologna, Der Erlöser. Dom zu Pisa. (Phot. Alinari.)

Weitere Florentiner Plastiker.

[1] Abb. bei LIPPARINI Urbino. Bergamo 1906.

und Arbeiten für das Grabmal Michelangelo's, zusammen mit Valerio Cioli (1529—1599) und Giovanni dall' Opera (1540—1599), stammen. Giovanni Battista Caccini's (1562—1612) bedeutendstes Werk ist neben dem Baldachin unter der Kuppel von S. Spirito seine Betheiligung an dem westlichen Hauptportal vom Dom zu Pisa, dessen ornamentale Einfassung an köstlicher Frische der Arbeit Ghiberti's nichts nachgibt, während in den ganz malerisch behandelten Darstellungen die kalte Ausdruckslosigkeit dieses Zierstils vorherrscht.

Die römische Schule entwickelt nur noch in der Grabplastik einiges Leben (die zwei Cassignola). Die Tendenz geht hier auf möglichste Prunkentfaltung mit denkbar geringster Kunst: bevorzugt werden riesige, ungeformte Verhältnisse, kostbares, buntfarbiges Material; in geschwätzig-pathetischer Weise erzählen die Relieftafeln die ‚Ruhmesthaten‘ der Geschiedenen. Der streng religiöse Gedanke wird abgelöst durch eine moralisirend verwaschene Symbolik und Allegorik. Derart sind die gewaltigen Denkmäler Pius' V und Sixtus' V, Clemens' VIII und Pauls V in S. Maria Maggiore.

Die Plastik hatte sich mit dem Ende des Jahrhunderts, das soviel verheissend begonnen und in den ersten zwei Jahrzehnten so Grosses hervorgebracht, auf allen Punkten erschöpft. Eine theilweise Regeneration erfolgte erst wieder im folgenden, und hauptsächlich durch einen einzigen Mann. Das heisse Blut des Südländers und in technischer Hinsicht eine unbegrenzte Leistungsfähigkeit gestatteten Bernini (1598—1680), sein neapolitanisches Pathos, den Sturm der Erregung und einen grenzenlosen Naturalismus nicht bloss im Ausdruck, sondern auch in der ganzen Haltung und vor allem im Gewand rauschen zu lassen. Alles zielt bei ihm auf sinnliche Effecte. Die Sprache für jene grossen religiösen Compositionen, mit denen sich die Hochrenaissance am Anfang eingeführt, war schon bald hernach verloren gegangen. Bernini war am wenigsten der Künstler, sie zu suchen. Seine religiösen Darstellungen müssen auf die Nerven oder die Sinne gehen: brutale Martyrien, schwül sinnliche und süssliche Heiligendarstellungen, öde Allegorien. Das war das Schicksal, an das die kirchliche Kunst bis ins 19. Jahrhundert hinein durch Bernini in ganz Europa geknüpft war.

V.

Die Architektur des Cinquecento.

1.

Die Ziele der Hochrenaissance entwickelten sich auf dem Gebiete der Architektur später als auf dem der Schwesterkünste, erhielten sich dafür aber auch länger. Die Ausbildung ihrer Principien und deren geniale Durchführung im ersten Wurf ist im wesentlichen einem Künstler zu verdanken, den wir füglich zu den grössten Meistern dieser an grossen Erfolgen und noch grösserem Streben sicherlich nicht armen Zeit zählen dürfen. Ihre Lebenskraft erhielt sich auch noch frisch, als in Malerei und Sculptur dem vollendeten Niedergang keine neuen Elemente mehr steuern konnten; als schon die tiefe Nacht des öden Manierismus und der Erschöpfung die Schwesterkünste deckte, bestrahlte die Sonne dieses goldenen Zeitalters noch hell und warm die mächtigen Unternehmungen der Baukunst.

Ziele der Architektur der Hochrenaissance.

In einem kurzen Ueberblick hat sich oben (S. 174) gezeigt, welchen Compromiss das Quattrocento zwischen der Constructionsweise der unmittelbar vorausgegangenen Zeit und der Decoration der Antike versucht hat. Es ent-

standen mit diesen, die recht und schlecht verstandene Antike wie ein flatterndes Zierband verwerthenden Bauten Schöpfungen der anmuthigsten und frischesten Art; aber eine innere, organische Einheit, in der die Decoration durch die Structur bedingt war und deren Wirkung verstärken hilft, liess sich damit nicht erzielen. Diesen Schritt nach innerer, rationeller Consequenz hat erst das Cinquecento gethan, indem es, einmal Herr über alle constructiven Probleme, Alles auf die einfachsten Verhältnisse reducirte und dadurch die grösstmögliche monumentale Wirkung erreichte. Weit- und Wohlräumigkeit war das Ziel der Architektur der Hochrenaissance. Nun lag dem Italiener das Raumgefühl im Blute; der nordischen Gothik hat er sich nie in dem Masse anbequemt, dass er einem Formenidealismus zulieb die Ausbildung eines wohlproportionirten Innern, eines majestätisch harmonischen Raumes vernachlässigt hätte. Dieses latente Nachwirken der römischen Antike beim Südländer, das vor allem auf eine Vertheilung der baulichen Massen nach dem Gesichtspunkt der Raumschönheit und der künstlerischen Gestaltung der Verhältnisse im grossen ging, lehrte jetzt die antiken Formen ganz anders ansehen als bisher, wo man sie bloss als Etiquette aufklebte; jetzt erkannte man ihre organische Bedeutung und die die treffliche Wirkung der alten Bauwerke bedingenden allgemeinen Gesetze. Als das wichtigste dieser Gesetze fand man die schönen Verhältnisse antiker Bauwerke und ihre consequent harmonische Uebereinstimmung innerhalb eines Bauganzen, eine Anordnung, die nicht willkürlich, sondern nach streng geometrischen Formeln erfolgt, und wonach eine Grundform in allen Theilen eines Baues sich wiederholt, ‚der kleinere Abschnitt einer Geraden sich zum grössern verhält wie dieser zum Ganzen‘ [1]. Bei aller Freiheit, mit der man die Formen übernahm, kehrte man sich doch an die ihre Wirkung bedingenden Principien, und bei allem Hang nach dem Ausserordentlichen und Gewaltigen meisterte man sie doch nicht willkürlich, sondern suchte in den Verhältnissen der Naturformen (Mensch, Thier) die Verhältnisse der Kunstformen zur Erzielung einer grösstmöglichen Harmonie der Wirkung zu eruiren und auch anzuwenden. Darin beruht trotz aller Convention und Freiheit hinsichtlich der Wahl der Verhältnisse wie der Formen der bleibende vorbildliche Charakter, der absolute künstlerische Werth dieser Kunst und der Rhythmus im Aufbau ihrer Werke. Zu einer rein mechanischen Nachahmung der Antike hat sich die Renaissance nie herabgewürdigt; jene war ihr vielmehr nur ein Ausdrucksmittel ihrer eigenen Ideen, so wie sie auch versuchte, in der Litteratur Alles, was ihr Inneres bewegte und was ihre überschäumende Lebensfreude ausmachte, in das classische Gewand Cicero's zu kleiden. Der Vitruvverehrer Francesco di Giorgio hat in dieser Hinsicht nur das Princip seiner Generation ausgesprochen mit den Worten, dass er seine Regeln mühsam den Alten entnommen habe, seine Compositionen seien aber sein volles Eigenthum [2].

Ausdrucksmittel.

Die hier gekennzeichnete Bewegung äusserte sich in einer Anzahl Einzelerscheinungen, welche die Architektur der Hochrenaissance marcant von derjenigen des Quattrocento differenziren. Es sind vor allem die Vereinfachung des Details und eine stärkere plastische Wirkung der constructiven Glieder im Verhältniss von Licht und Schatten. Man beschränkte den Reichthum der rein decorativen Ziermotive, mit denen

---

[1] Vgl. THIERSCH Handbuch der Architektur IV 1, 40.

[2] Vgl. G. DELLA VALLE Lettere Sanesi sopra le belle arti III (Venezia 1785) 103.

die Bauglieder in der Frührenaissance nahezu überwuchert waren, in thunlichstem Masse und gewann dafür eine stärkere und mächtigere Wirkung der Structur. Die Glieder erhalten anstatt ihrer mehr äusserlichen, decorativen Anbringung eine organische Motivirung. Um die plastische Wirkung des Ganzen durch sie zu sichern, werden sie kräftiger durchgebildet und charakterisirt: die Einfassung von Thüren und Fenstern durch Pilaster, Halbsäulen, vortretende Säulen und Giebel wird strenger profilirt; an den Thürpfosten wie den Fensterrahmen wird das Einfach-Mächtige angestrebt, die letzteren deshalb meist gradwinkelig eben statt im Bogen geschlossen, jedenfalls mit gradliniger Einfassung versehen; das Steinkreuz wird aus dem rechtwinkeligen Rahmen entfernt und die Fensterbank ausgebildet. Aus dem gleichen Grunde wird für Säulen die dorische Ordnung (römisch-dorische) oder die angeblich etruskische gewählt. Der Vermehrung der Contraste und der kräftigen Schattenwirkung dienen der Ersatz der Pilaster durch vorspringende, oft verdoppelte Säulen, die Anwendung schwerer Rustica im Untergeschoss, die erst später ganz unmotivirt für den ganzen Bau oder gar für Säulen und Triumphbogen gewählt wird. In der Gewölbeconstruction bürgert sich jetzt mehr und mehr das Scheingewölbe mittels Verschalung einer Balkendecke ein; das Gewölbefeld wird der Ornamentirung durch Stuccaturen freigegeben. Bei den viel mächtigeren Baumassen tritt der Pfeiler wieder als tragendes Glied in den Vordergrund; nur Florenz behält die Säulenconstruction im Cinquecento noch geraume Zeit bei. Das Ideal, in dem man alle Bestrebungen in architektonischer Hinsicht verwirklicht sah, war die Centralanlage, jene Bauform des Ostens, die dem Abendland trotz einzelner Versuche im Mittelalter, die wie ein fremder und unverstandener Einbruch anzusehen sind, stets ein Räthsel blieb. In Italien waren die Anknüpfungspunkte immer vorhanden; wie Brunelleschi im Quattrocento den entscheidenden Schritt mit seinem Kuppelbau gewagt hat, wurde schon gezeigt. Anfangs nur in bescheidenem Grade, an Kapellen und Sacristeien, versucht, beherrscht die Vierungskuppel bald über der Grundform des griechischen Kreuzes in organischer Gliederung den ganzen Aufbau. S. Lorenzo in Mailand und das Pantheon in Rom bildeten jetzt die grossen Orientirungspunkte, und es ist gewiss nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, dass sie dem Künstler, der Italien die Hochrenaissance in voller Entwicklung bringen sollte, wahre Offenbarungen geworden sind und in der gewaltigsten That dieser Kunstepoche, in der S. Peterskirche, sich deutlich widerspiegeln[1].

Bramante.

Donato Bramante[2] — so, und nicht anders, wie etwa Lazzári, lautet sein Name — wurde als Sohn des Angelo Bramante und der Vittoria Pa-

[1] Vgl. die trefflichen Ausführungen von Burckhardt Cicerone II [7] 441 ff., und Gesch. der Renaissance in Italien[4] (Stuttg. 1904) S. 88 ff.; Durm Die Baukunst der Renaiss. in Italien (Handb. der Architektur II 5) (Stuttg. 1903) S. 465 ff.; Redtenbacher Die Architektur der ital. Renaissance (Frankf. 1886), denen wir im Obigen gefolgt sind. Vgl. ausserdem zu einzelnen Fragen das grundlegende, noch nicht abgeschlossene Werk von H. v. Geymüller, Die Architektur der Renaissance in Toscana. Münch. 1885 ff. — Ebe Die Spätrenaissance. Berl. 1886. — Laspeyres Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien. Berl. 1882. — Ders., Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien. Berl. 1883. — H. Strack Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berl. 1882. — Al. Hauser Stillehre der architektonischen Formen der Renaissance. Wien 1880.

[2] Die Lebensgeschichte Bramante's liegt noch sehr im Argen, nicht zum wenigsten infolge der vielen Unrichtigkeiten bei Vasari IV 175. Eine gründliche Säuberung dieses Legendenwaldes und eine meisterhafte Sichtung des angeblichen oder wirklichen Lebenswerkes hat H. v. Geymüller in seinem grundlegenden Werke: Les projets primitifs de la

scuccio aus Monte Asdrualdo (daher er auch Asdrualdino heisst) ca. 1444 in Fermignano bei Urbino geboren und starb in Rom am 11. März 1514. Dieser ältere Landsmann Raffaels ist unstreitig eines der grössten Genies der Renaissance, durch die Kühnheit und den absoluten Gültigkeitswerth seiner künstlerischen Schöpfungen, durch die Leichtigkeit und geistige Beweglichkeit in Bewältigung der schwierigsten Probleme, nicht zum wenigsten auch durch die Vielseitigkeit seiner geistigen Interessen — hat er sich doch in der Dichtkunst nicht unvortheilhaft versucht[1] — einem Lionardo und Michelangelo an die Seite zu setzen, an harmonischer Ausbildung seines Innenlebens dem Letztern weit überlegen, darin aber beiden Genannten gleich, dass seine grössten Gedanken auch in jener leistungskühnen Zeit sich nicht verwirklichen liessen. Und wie bei Michelangelo, hat auch sein grossartigster Plan die nivellirende Einwirkung der kleinlichen Wirklichkeit und zahlreicher Abänderungen durch Nachfolger erfahren. Wenn sich trotzdem der Stempel unvergleichlicher Grösse und Erhabenheit nicht tilgen liess und wenn uns S. Peter, trotzdem alle Entwicklungsphasen der Renaissance ihm ihre Marke aufgedrückt, in seinen unverwüstlich harmonischen Verhältnissen wie eine nur in selten grossen Zeiten der Menschheit gewordene Offenbarung aus höheren Welten erscheint, so beweist das zur Genüge die kunstgeschichtliche Stellung seines Meisters.

Bramante als Maler.

Ueber Bramante's Jugendentwicklung und auch seine Anfänge in Mailand sind wir fast nur auf Legenden angewiesen. Nicht mit Unrecht konnte v. Geymüller dieses Capitel ‚die Komödie der Kunstgeschichte‘ nennen[2]. War er nach Cesariano *‚patiente filio di paupertate‘* und somit von der Möglichkeit einer feinern allseitigen Jugendbildung ausgeschlossen, so widerspricht doch, wie Geymüller nachweist, die Angabe, er sei *‚senza lettere‘* und *‚ignorante‘* gewesen, ja habe weder lesen noch schreiben können, Allem, was wir von dem Meister wissen und für möglich halten können. Ueber seine künstlerische Entwicklung sind wir auch nur auf Vermuthungen angewiesen. Spätestens 1474 (nach Andern 1476) taucht er in Mailand auf[3] und wurde 1476 der Hofbaumeister Lodovico's il Moro. Hier in Mailand war er auch als Maler von nicht geringem Einfluss auf die lombardische Kunst. Doch sind von seinen, offenbar umfangreichen, mehr decorativen Malereien heute nur geringe Reste noch erhalten, wie die Philosophen (vgl. Fig. 228), verschiedene prächtige Krieger, ein Dichter oder Sänger in der Casa Prinetti[4], auch Casa Panigarola genannt, in Via Lanzone, seit 1901 in der Brera, die schlecht erhaltenen Fresken in der Casa Fontana (Corso Venezia Nr. 16: Putten, die stilistisch mit dem entsprechenden Fries in der Sacristei von S. Satiro verwandt sind), die erst neuerdings im Sforza-Castell aufgedeckten Bilderreste, darunter ein Argus[5].

---

basilique de St. Pierre, p. 15—120 vorgelegt. Vgl. ausserdem Pungileoni Memorie intorno alla vita di Bramante. Roma 1836. — H. Semper in Dohme's Kunst und Künstler III (Lpz. 1879) Nr. 56. 57. — Redtenbacher Architektur der Renaissance S. 166 ff. — Giul. Carotti Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello. (Mil. 1905) p. 95—195.

[1] Vgl. die Ausgabe von L. Beltrami Bramante poeta. Mil. 1884. In seinen Dichtungen finden sich häufige Anspielungen auf Reisen durch Italien. Vgl. über Bramante als Dichter Redtenbacher in der Zeitschr. f. bild. Kunst 1878, S. 244.

[2] A. a. O. S. 16.

[3] Vgl. L. Beltrami Bramante a Milano, (Rass. d'arte I 31 sgg. 100 sgg.).

[4] Vgl. darüber C. Ricci Gli affreschi di Bramante. Mil. 1902. Carotti l. c. p. 147 sg.

[5] Vgl. darüber Beltrami in ‚Perseveranza‘ 1897, 25. u. 31. Dec., und Franc. Novati ebd. 1898, 24. Jan.

Er zeigt sich auf diesem Gebiete der Kunst[1] bedingt durch Mantegna und besonders Melozzo da Forlì. Von Tafelbildern kann mit Sicherheit ihm nur der schöne, schon von Lomazzo[2] erwähnte Christus an der Geisselsäule (Badia di Chiaravalle bei Mailand) zugeschrieben werden. Sein Gehülfe und Nachahmer, nicht aber Lehrer, was Vasari aus ihm gemacht[3], war Bartolommeo Suardi genannt Bramantino (ca. 1455—1536)[4].

Bramante in Mailand.

Wie in der Malerei der umbrisch-toscanischen, gehört er auch auf dem Gebiete der Architektur der auf Brunelleschi ruhenden toscanischen Kunstrichtung an. Der massgebende Einfluss hierin ging von Luciano da Laurana, dem Architekten des herzoglichen Schlosses in Urbino (1465—1482), aus. Zwar finden wir noch in Bramante's erster Entwicklungsperiode ein letztes Nachwirken der Gothik, insofern er wiederholt in den Jahren 1488



Fig. 228. Bramante, Demokrit und Heraklit. Brera zu Mailand. (Phot. Anderson.)

bis 1490 dem Plane der Errichtung eines Kuppelthurmes am Mailänder Dom nahezutreten Gelegenheit hatte und hierfür ein unzweifelhaft gothisches Modell vorlegte[5]. Aber der Stil, den er von allem Anfang mit vollendeter technischen Freiheit und Selbständigkeit zu handhaben wusste, ist der florentinisch-toscanische. Das köstlich frische Ornament verstand er mit einer Harmonie der

[1] Auch in Bergamo, Pal. del Podestà und S. Pancrazio (eine Pietà), sollen nach dem Anonymus Morellianus Malereien von ihm herrühren.

[2] Lomazzo Idea del Tempio della Pittura (Mil. 1590) p. 133. Eine gute Abbildung bei Ricci Gli affreschi di Bramante p. 12, und Carotti p. 139.

[3] Die Jugendwerke schreibt Vasari fast durchweg dem Bramantino zu, den er als Lehrer Bramante's bezeichnet, gleichzeitig noch einen zweiten Bramantino (da Milano) annehmend.

[4] Vgl. jetzt Suida Die Jugendwerke Bartol. Suardi's, gen. Bramantino (Jahrb. der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses 1905, S. 1 ff.).

[5] Vgl. v. Geymüller l. c. p. 37. Nach Mongeri's Publication im Archivio stor. lombardo V (1877), fasc. 3, theilt Geymüller S. 116 ff. auch ein angeblich Bramante'sches Gutachten über ein fremdes Modell mit.

Linien und einer edlen Schönheit der Verhältnisse zu verbinden, dass man hier nur von einem *,stile bramantesco'* redete, der den mächtigsten Einfluss auf die oberitalienische Architektur und im Keime schon, wie der ,Cicerone' meint (S. 336), ,die freie Grossartigkeit seiner spätern römischen Schöpfungen offenbarte'. In die verworrenen Fragen, welche Werke Bramante selbst und welche nur seinem Einfluss zuzuschreiben seien, hat v. Geymüllers scharfsinnige Kritik Ordnung gebracht [1].

Als erste grosse Leistung dürfen wir den Chor (mit gerader Abschlussmauer und einer in reliefirter Perspective gegebenen Scheinapsis) der seit 1476 im Bau begriffenen Kirche S. Maria presso S. Satiro in Mailand ansehen (von 1480 an) [2]. In der vor 1488 daneben an Stelle eines alten Baptisteriums errichteten Sacristei mit achteckiger Grundform und Kuppelschluss hat Bramante ein Wunderwerk von reicher Innengliederung und wirkungsvollster Raumbildung geschaffen [3], das sich an vorbildlicher Bedeutung mit der Pazzi-Kapelle und der Sacristei von S. Spirito in Florenz vergleichen lässt (Fig. 229). Die zwei Geschosse, unten Nischen, oben ein Arcadenumgang mit zwei Oeffnungen über jeder Nische, sind durch einen köstlichen, Medaillonreliefs umschliessenden Puttenfries (angeblich von Ambrogio Foppa, gen. Caradosso) getrennt. Noch reicher an Ornament ist das Querschiff und der Chor, die er am Neubau (seit 1463) von S. Maria delle Grazie anlegte (1492—1499; Fig. 230) [4]. Hier tritt der *,stile bramantesco'* mit überlegener Sicherheit dem Spitzbogenstil entgegen und schlug ihn trotz der unvollkommenen Weiterführung der obern Theile nach Bramante's Weggang durch das mächtige Emporstreben der die ganze Ostpartie beherrschenden, auf quadratischem Grundriss sich erhebenden Kuppel und durch den Reichthum und die Frische der Zierformen. Von andern Bramantebauten in Mailand sei hier nur noch der eine, zur Hälfte von ihm fertiggestellte Theil der Canonica von S. Ambrogio (seit 1492) genannt. Die Backsteintechnik hatte Bramante in diesen Mailänder Bauten mit allen ihren Consequenzen ausgenutzt, als welche wir nach Burckhardt die Vorliebe für den Pfeilerbau mit Stuckirung und kühnen Gewölben sowie die Vorliebe für reife, kecke Dispositionen, hauptsächlich runde Abschlüsse und grosse, leichter in Backsteinbau auszuführende Nischen anzusehen haben (Cicerone S. 341). Im allgemeinen hatte Bramante zur Zeit, da Mailand an Italiens grösstem gothischen Bau arbeitete, die Gothik zu Grabe tragen helfen; die Leistungsfähigkeit des neuen Stiles auch den höchsten Aufgaben gegenüber, die grössere organische Folgerichtigkeit und die köstliche Anmuth der Formen desselben waren durch ihn über jeden Zweifel hinaus klargestellt worden. Aber auch die einfache, auf gewaltige Verhältnisse gehende Grösse des römischen Stils offenbart sich

[1] Vgl. v. Geymüller l. c. p. 26 ss. und die werthvollen Tabellen der wirklichen und angeblichen Werke Bramante's p. 105 ss.

[2] Vgl. die angeblich hierzu gehörigen Entwürfe für die Façade, die L. Beltrami (Rassegna d'arte I 33) publicirte. Nach v. Geymüller fällt der Beginn des Baues schon ins Jahr 1472. Vgl. noch Carotti p. 103 sgg.

[3] Vgl. Tito Vesp. Paravicini Die Renaissance-Architektur der Lombardei (Dresden 1877/78) Taf. VII. IX. XI; Abb. auch bei Carotti p. 105—113.

[4] Vgl. L. Beltrami La chiesa S. Maria delle Grazie (Arch. stor. dell'arte VI [1893] 229 sgg.). Ueber den vorbramantesken Theil des Baues vgl. jetzt Malaguzzi-Valeri in Ital. Forschungen I (1906) 101 ff.—1497 konnte Lodovico Moro schon sich äussern: ,Capellam maiorem, opus insigne, excelsum ac praeclarum, cum Sacristia et eius Claustro, adiacentibusque officinis, multo sumpto a fundamentis construximus, ac praedicta loca picturis Sanctorum, ac pulcherrimis tabulatis, choro et aliis thecis armariisque ad res sacras custodiendas ornavimus.' Auch das Hauptportal geht auf Bramante zurück.

schon in dieser Mailänder Zeit neben dem mehr decorativen Stil der Frühzeit. Nach v. Geymüller würde diesem grossen Stil sogar ein ganz frühes Jugendwerk angehören, die Façade von Abbiategrasso[1]. Sie besteht aus einem einzigen mächtigen Bogen, der auf je zwei gekuppelten Säulen in zwei Stockwerken ruht, und zeigt eine grossartige Gliederung von reinster und massvollster Vollkommenheit. Aber gerade diese hochentwickelte Reife der Formen und die Grossartigkeit des Aufbaues zusammen mit dem paläographischen Moment, dass das von Geymüller abgebildete Jahresdatum eher 1497 als 1477 zu lesen ist, müssen das Werk weiter heraufrücken. Sicherer zu datiren ist ein anderes Frühwerk, das den römischen Stil bereits ankündigt und zugleich die Weiterentwicklung vom Frühstil deutlich aufweist, die Barnabitenkirche S. Maria di Canepanova in Pavia (1492), bei grösseren Verhältnissen eine Vereinfachung der Disposition der Sacristei von S. Maria presso S. Satiro. Später ist dieses Motiv nochmals an der Kirche von Busto Arsizio verwerthet[2]: ein kuppelgekröntes Achteck in einem Quadrat (begonnen 1517 von Lonati). An diese Kirche lehnt sich eng S. Magno in Legnano (begonnen 1504) an, die bei kurzen Kreuzarmen entwickeltere Verhältnisse zeigt. Auch an der stolz aufstrebenden Kuppel der Wallfahrtskirche von Saronno (beg. 1498 von Vincenzo dall' Orto) sowie an Einzelheiten des Domes von Pavia, der seit 1487 nach Rocchi's Modell gebaut wurde, glaubt v. Geymüller die Hand Bramante's zu entdecken[3]. Aber auch in weniger directer Weise, mehr durch

Bauten in der Umgebung von Mailand.



Fig. 229. Sacristei von S. Maria presso S. Satiro zu Mailand. (Phot. Brogi.)

[1] v. Geymüller Les projets p. 29 ss.; hier auch eine Abbildung, eine andere bei Carotti p. 102.

[2] Vgl. T. V. Paravicini a. a. O. Taf. XXVII. XXVIII. Carotti p. 136.

[3] Vgl. v. Geymüller p. 56 ss.

seine Anregungen, muss der Meister in der Lombardei auf eine Anzahl beachtenswertherer Bauten Einfluss ausgeübt haben. Die Möglichkeit und selbst Nothwendigheit dazu lag um so mehr vor, als er in der Eigenschaft eines Hofarchitekten des Lodovico Moro zweifelsohne zu den wichtigsten baulichen Unternehmungen herangezogen wurde. Seine Spuren zeigen sich derart in dem grossentheils von Tommaso Rodari, dem Erbauer der schönen Domfaçade in Lugano, geleiteten Schlussbau des Domes von Como, besonders an dem schönen Südportal und der edeln, auf einfache Grössedringenden Gesammtwirkung des Innern. Andere Bauten[1] sind wol nur als Nachahmungen von Schülern oder ferner stehenden Meistern zu beurteilen (darüber unten mehr), wie das Santuario della Madonna in Crema, ein Centralbau mit nischenartig ausladenden Kreuzarmen (begonnen 1493 von Giovanni Battaggio, vollendet 1500 von Montanara) und die Incoronata von Lodi (1488, ebenfalls von Battaggio), nach der Sacristei von S. Maria presso S. Satiro bezw. S. Maria di Canepanova[2]. Von Civilbauten Bramante's in und um Mailand nennen wir nur kurz die Casa Pozzobonelli in Via Piatti Nr. 4 mit zwei schönen Höfen[3], das Vorbild verschiedener Herrenhäuser jener Zeit, einen Theil des Porticus im Ospedale Maggiore, den Hof des erzbischöflichen Palais (gegen



Fig. 230. Choransicht von S. Maria delle Grazie zu Mailand. (Phot. Alinari.)

[1] Vgl. Redtenbacher Architektur der Renaissance S. 169 ff.

[2] Vgl. die Abbildungen bei Paravicini Die Renaissance-Architektur der Lombardei (Dresden 1877—1878) Taf. XXVI (Crema); zum Geschichtlichen und Stilkritischen vgl. L'epoca del Battaggio nella chiesa di S. Maria di Crema (Rass. d'arte V 17 sgg.).

[3] Vgl. Carotti p. 112 sgg., wo auch zwei Abbildungen.

die Via Fontana), einen grossen Theil des Castells in Vigevano, vor allem den gewaltigen Eingangsthurm (vollendet 1492, verwandt mit dem Filaretethurm am Castell in Mailand), die Loggia im Cortile delle Signore u. a., den Umbau des Palastes Carmagnola (auch Pal. Broletto), den Lodovico il Moro 1493—1494 für Caecilia Gallerani vornehmen liess (später bis zur Entstellung wieder verändert).

Der Künstler selbst hat sich als trefflicher Kenner und Handhaber der traditionellen wie der neuen Bauformen gezeigt und eine technische Sicherheit bewiesen, die ihn befähigen konnte, den aufs Höchste gehenden dunkeln Drang, der seit Brunelleschi die Architektur in Athem hielt, zu befriedigen. Ob das in Mailand allerdings hätte geschehen können, ist eine Frage, die wir uns ebenso stellen müssen, wie wir es mussten bei Michelangelo und Raffael. Auch bei Diesen haben wir die Erfahrung gemacht, dass erst in der Eterna ihre Kunst mit einem Schlag den Flug nach der einfachen, monumental machtvollen Grösse nahm. Auf letztere wiesen Bramante in Rom sowohl die antiken Monumente, die er mit allem Eifer studirte und aufnahm, wie selbst auch das Material (Travertin) hin, das eine minutiös decorative Detailbehandlung wie der Backstein gar nicht zuliess.

Bramante in Rom. Nach dem Sturz der Sforza siedelte Bramante Ende 1499 nach Rom über. Auch über die römischen Erstlingswerke herrscht die grösste Meinungsverschiedenheit. Vor allem gilt das, wenn man vom Klosterhof von S. Maria della Pace und der Façade der Animakirche absieht, von dem für Cardinal **Cancelleria.** Raphael Riario erbauten Palast, der heutigen Cancelleria (mit dem inschriftlichen Datum 1489 und 1495) sammt der anstossenden Kirche S. Lorenzo in Damaso. Das inschriftlich angebrachte Datum, verglichen mit der spätern Ankunftszeit Bramante's in Rom, hat es verschuldet, dass D. Gnoli den Bau, auch rein stilistisch, dem Urbinaten ab- und einem toscanischen Meister zuspricht[1]. Dagegen meint Müntz, man würde vergebens in einem Florentiner Bau dieser Zeit eine solche Fülle von Anmuth und von Morbidezza wie hier suchen. Die Fensterbildung weise zudem auf Oberitalien. Geymüller hat mit Recht geltend gemacht, dass die Thatsache, dass der Künstler zur Zeit des Baues in Rom nicht anwesend war, um so weniger ein Grund für die Ablehnung seiner Autorschaft sein könne, als ihm durch den Cardinal Ascanio Sforza und dessen Halbschwester Caterina Sforza, die Gemahlin des Girolamo Riario, Wege genug zu Gebote standen, Beziehungen zu Raphael Riario zu vermitteln. Die Strassenfaçade des dreigeschossigen Gebäudes ist von der grössten Einfachheit und Strenge: die des Palastes und der Kirche in einer Flucht, aus der nur an den beiden Enden Risalite wenig vorspringen. Ueber dem mächtigen, ausser durch Fenster nicht gegliederten Untergeschoss erheben sich die zwei noch durch edle korinthische Pilaster belebte Obergeschosse, durch einfach profilirte Gesimse voneinander geschieden. Noch viel anmuthiger, eleganter und leichter ist der Hof mit seinen zwei Arcaden-

---

[1] Vgl. über die Cancelleria-Streitfrage v. Geymüller Les projets primitifs p. 69 ss., wo Gnoli's Einwürfe bereits vorweggenommen sind. Für Geymüller sprachen sich aus Müntz Les arts à la cour des Papes Innocent VIII, Alexandre VI et Pie III p. 97 ss. und Durm a. a. O. S. 488. Gnoli hat seine Ansicht entwickelt im Archivio stor. dell' arte V (1892) 176 sgg.; Riv. d'Italia I (1898) 190 sgg.; Rassegna d' arte I (1901) 148 sgg. Dagegen wieder v. Geymüller und v. Fabriczy in Rass. d' arte I 186 sgg. Vgl. auch Bernich in ,Napoli Nobilissima' 1901, Juli, und Rass. d'arte II 69, der für den Miniator Gasparre Romano den Cancelleriapalast anspricht.

geschossen, von feinster Profilirung der zierlich über dorische Säulen sich spannenden Bögen.

Gilt von der Cancelleria und dem damit wesensverwandten, nur in den Formen kräftiger und strenger durchgebildeten Palazzo Giraud des Adrian von Corneto: *Adhuc sub iudice lis est,* so ist Bramante's Beziehung zum kleinen Rundtempelchen bei S. Pietro in Montorio (vollendet 1502; Fig. 231) völlig beglaubigt, in seinen zierlichen Formen und in der Schönheit der Verhältnisse jeder Zeit das Entzücken Aller und wol der erste Bau mit bewusster Durchführung des eigentlich antiken Stils. Der leicht aufstrebende Rundbau zerfällt in zwei Geschosse, deren unteres einen von sechzehn dorischen Säulen umsäumten Umgang mit Nischen an der Innenwand aufweist. Oben entspricht ein von einer Balustrade umschlossener Umgang, von dem das obere cellenartige Rund des Baues etwas zurücktritt. Durch ein Gesims davon geschieden, erhebt sich darüber die Halbkugel der Kuppel. Jedes Ziermotiv ist hier vermieden und auch nicht einmal äusserlich der Eindruck des Grossen angestrebt, und doch wirkt dieses vielleicht vollendetste Bauwerk völlig wohlthuend durch die allerdings etwas kalte Reinheit seiner Formen und den Wohlklang seiner Verhältnisse. Zur Beurteilung der künstlerischen Idee dieser Composition ist es von wesentlicher Bedeutung, zu wissen, dass Bramante rings um das Tempietto einen durch einen schmalen freien Raum davon getrennten Säulenumgang vorgesehen hatte, ganz dem oben um die Kuppel führenden entsprechend, nur bedeutend grösser. Dadurch hätte erst ein Bild von der richtigen Verkürzung und Perspective geboten und der streng rhythmische Aufbau allseitig durchgeführt werden können.

Tempietto bei S. Pietro in Montorio.



Fig. 231. Tempelchen im Hof von S. Pietro in Montorio zu Rom. (Phot. Anderson.)

Wir übergehen einige andere Werke dieser Zeit, wie den Chorbau von S. Maria del Popolo (vollendet 1509), den Umbau des Vaticans [1] und den Anbau des Belvederehofes (1504) zur Verbindung des Belvedere mit den älteren Theilen des Palastes [2], Bramante's, später Raffaels Haus, auf dem Petersplatz (vollendet 1508), den Palazzo di S. Biagio, um gleich zum bedeutendsten Werk überzugehen, das ihm unvergleichlichen Ruhm einbringen und das stolze Denkmal werden sollte, das die Hochrenaissance sich selbst gesetzt, und in dem sie in genialster Weise auch ihr religiöses Bekenntniss niedergelegt hat.

[1] Nach v. Geymüller l. c. p. 73 ss. hätte Bramante sofort nach der Thronbesteigung Giulio's den Auftrag dazu erhalten und wäre der eigentliche Baumeister des Papstes gewesen, bevor dessen Schützling Giuliano da Sangallo, frühestens im Frühjahr 1504, nach Rom hätte kommen können. Von einer Verdrängung Giuliano's durch Bramante, von der Vasari redet, könne somit die Rede nicht sein. Redtenbacher hat (Die Architektur der Renaissance S. 182 und in Lützows Zeitschr. XVI 162) dagegen aber eingewendet, dass, da eine geschäftliche und amtliche Inanspruchnahme Bramante's im Jahre 1503 durchaus nicht nachweisbar sei, Giuliano, der 1504, 30. Mai erwähnt wird, als päpstlicher Architekt die Praecedenz zu beanspruchen habe. Vgl. auch zur Frage Pastor Gesch. d. Päpste III 760.

[2] Vgl. hierüber Carotti p. 173.

S. Peter. Anlass zum Neubau.

Den genauen Zeitpunkt, wann der Plan zum Neubau von S. Peter[1] in dem mächtigen Rovere-Papst ausgereift ist und Bramante mitgetheilt wurde, kennen wir ebensowenig wie die eigentlichen Motive, die in letzter Hinsicht die Entscheidung dazu gaben. Nach Geymüller wäre der Neubau der Peterskirche im Zusammenhang mit den Umbauplänen für den Vatican schon bald nach dem Regierungsantritt des Papstes beschlossen worden, und die ersten Studien dazu setzt er schon in den Anfang des Jahres 1504, also ein ganzes Jahr früher, als man sonst zu thun pflegt (S. 82). Und während Condivi und Vasari als entscheidendes und ausschliessliches Motiv die Frage der Unterbringung des Juliusdenkmals bezeichnen, schreibt Geymüller diesem Punkt nur secundäre Bedeutung zu, insofern er eine nachdrücklichere Wiederaufnahme des Projectes für die Peterskirche und eine bessere Ueberwindung des Widerstandes der Cardinäle zur Folge gehabt habe. Dass Julius II nicht rein aus egoistischen Gründen der Ruhmsucht ein derartiges gewaltiges Unternehmen leichthin beschlossen habe, dürfte unseres Erachtens auch aus dem Ernst erhellen, mit dem er wiederholt in späteren Jahren öffentlich zu demselben Stellung nimmt, wie er der rein künstlerischen Erwägung des bei ihm allmächtigen Bramante hinsichtlich der Orientirung die rein religiöse Rücksicht auf das Petrusgrab entgegenstellt und mit ihr allen Widerstand bricht[2]. Und noch bedeutsamer ist das Abschiedswort, in dem der thatenkühne Giulio am Tage vor seinem Tode der Menschheit den Peterskirchenbau nochmals ans Herz legt: er habe schon als Cardinal es als seine Pflicht betrachtet, Klöster und Kirchen in Rom und ganz Italien bauen und wiederherstellen zu lassen; noch mehr habe

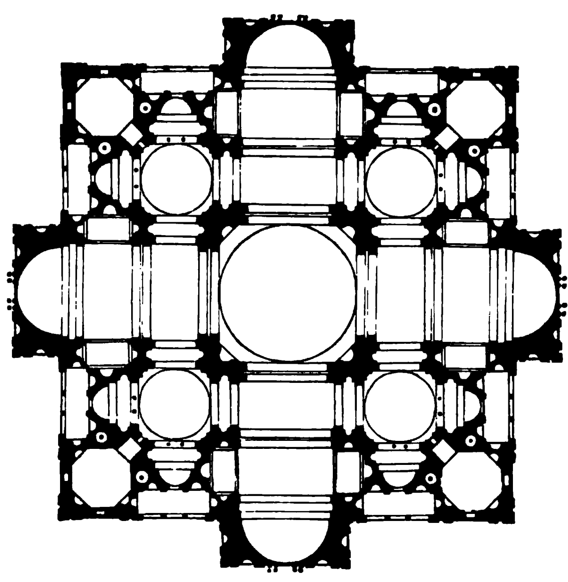
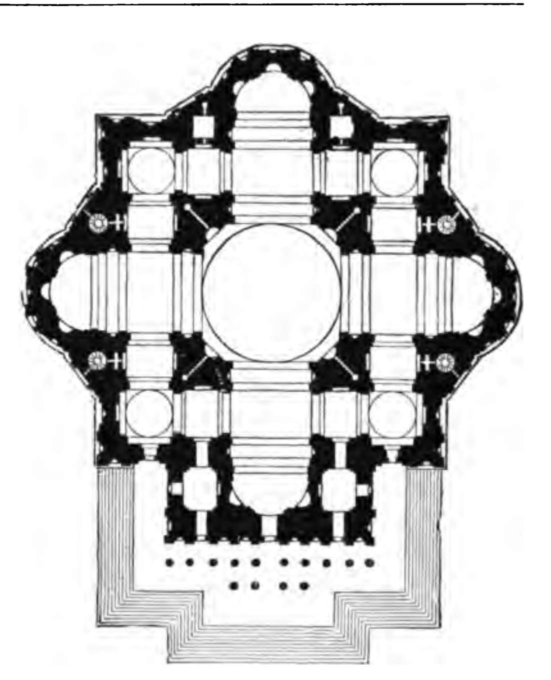


Fig. 232. Grundriss der Peterskirche zu Rom nach Bramante's Plan.

[1] Als Litteratur kommt jetzt fast nur noch H. v. Geymüller Les projets primitifs pour la basilique de St. Pierre à Rome (Par. und Wien 1875), Text und Tafelband, in Betracht. Leider steht der in Aussicht gestellte Documentenband immer noch aus. Es sind ausserdem zu verzeichnen: H. v. Geymüller Notizen über die Entwürfe zu S. Peter in Rom. Karlsr. 1868. Die trefflichen Aufsätze von Redtenbacher in Lützows Zeitschr. f. bild. Kunst IX 261 ff.; X 247 ff.; XI 329 ff.; XIII 124 ff.; XIV 543 ff.; XVI 161 ff. Müntz Les architectes de St-Pierre de Rome d' après des nouveaux documents (Gaz. des Beaux-Arts XIX 353 ss.; XX 506 ss.). — Weniger zuverlässig ist Jovanovits Zu den Streitfragen in der Baugesch. der Peterskirche. Wien 1878. — Vgl. ferner Simil Le Vatican et St-Pierre. Paris o. J. C. C. Fontana Il tempio Vaticano e sua origine. Roma 1694. Eine übersichtliche Darstellung der geschichtlichen Seite bietet mit reicher Litteraturangabe Pastor Gesch. der Päpste III 760 ff. Das neueste Werk von Mortier: St-Pierre de Rome (Tours 1900), ist nur ein grosses Bilderbuch für Leute ohne wissenschaftliche Ansprüche.

[2] ‚Se (der Papst) sacra profanis, religionem splendori, pietatem ornamentis esse praepositurum', berichtet Aegidius von Viterbo, mitgetheilt bei Pastor III 931 ff. Auch Pastor III 773 hebt das genügend hervor.

er diese Verpflichtung als Papst in sich gespürt; aus besonderem Danke gegen Gott, und um den Glaubenseifer der Gläubigen zu erhöhen, habe er in einem einzigen, herrlichen Denkmal die Allmacht Gottes gepriesen und die verfallene Apostelbasilika neu zu erbauen beschlossen [1]. Man wird auf die letzten Worte besonders den Accent zu legen haben; denn, wie Geymüller mit aller Bestimmtheit hervorhebt und aus zwei wichtigen Stellen zu erweisen sucht, die gänzliche Baufälligkeit, die in kürzester Frist einen Einsturz befürchten liess, war die erste und eigentliche Ursache des Neubaues [2]. Wird man in dieser Hinsicht auch gegen die Autorität Vasari's und Condivi's sehr wohl den Neubau motivirt finden, so kann man doch die damit Betrauten von dem Vorwurf nicht entlasten, das altehrwürdige Gotteshaus, das ein Museum Roms und des Papstthums von unvergleichlichem Werthe und eine Stätte der geheiligtsten Erinnerungen war, in rücksichtslosester Weise demolirt zu haben, ohne auch nur irgendwie für die Erhaltung der Denkmäler zu sorgen oder sie wenigstens im Bilde festzuhalten. Das Letztere ist erst am Schlusse der ganzen Bauperiode, zu Anfang des 17. Jahrhunderts, durch den Archivar Grimaldi



Michelangelo's Plan.

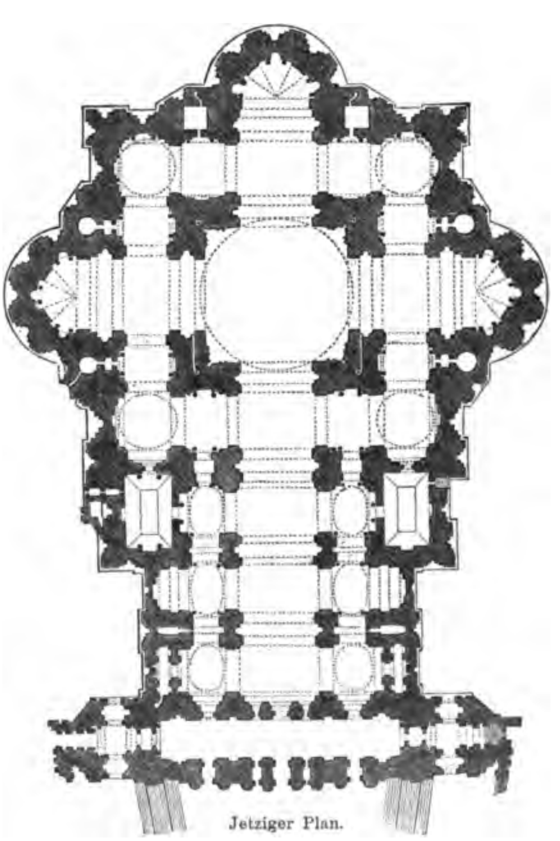


Fig. 233-234. Grundrisse der Peterskirche zu Rom.

---

[1] Pastor Päpste III 773.

[2] Nach Leon Batt. Alberti (De re aedif. I 10) war die südliche Hochschiffmauer 1,75 *m* aus dem Blei gewichen. ‚Ich zweifle nicht, dass in kurzer Zeit ein geringer Stoss oder eine kleine Bewegung sie zerstören wird.' Und Jac. Grimaldi (Müntz Les arts etc. I 118) erwähnt, dass die Malereien der Südmauer fast unkenntlich waren, da der Staub auf ihnen liegen blieb, während die gegenüberliegende Mauer nach innen überhing. Vgl. auch Geymüller Les projets p. 135.

geschehen, dessen Copien ein unschätzbares Document für uns sind. Diese Rücksicht des Denkmalschutzes scheint auch hauptsächlich dem Widerstand der Cardinäle zu Grunde gelegen zu sein. Und dass auch das Volk in hohem Grade sie theilte, zeigt die sarkastische Bezeichnung, die es Bramante beilegte (*ruinante*)[1]. Selbst Michelangelo, der doch ein ähnlich rücksichtsloser Genius war, beklagt[2], dass viele Säulen des altehrwürdigen Baues sorglos zerschlagen worden seien.

Beginn des Baues. Heute spricht freilich allein nur, über die sentimental romantischen Empfindungen hinweg, laut und stolz Bramante's Grossthat für sich. Am 18. April 1506 wurde der Grundstein gelegt[3] am Vierungspfeiler der hl. Helena; gerade ein Jahr später (16. April) konnten auch die drei andern Pfeiler grundgelegt werden. Nach einem Bericht der Gesandten von Modena[4] waren damals 2500 Menschen am Bau beschäftigt. Zu Lebzeiten Julius' II waren allein für Bauunternehmer und Aufseher 70653 Goldgulden zu bezahlen. Die Mittel für diese Riesenkosten wurden durch Sammlungen, hauptsächlich durch Ablässe in der ganzen Christenheit bestritten[5]. So knüpft sich doch in der unerbittlichen Pragmatik des dem Willen der Menschen sich entziehenden Verlaufes der Geschichte an dieses grossartigste Werk der Christenheit in neuerer Zeit die bittere Erinnerung an den tiefen Riss, der die abendländische christliche Gesellschaft dauernd in zwei feindliche Lager scheiden sollte.

Die künstlerische Idee des Neubaues. Welches waren die künstlerischen Intentionen, die Bramante hier zu verwirklichen gedachte? Die Frage ist nicht ohne weiteres zu beantworten. Abgesehen davon, dass eine Ueberfülle von Zeichnungen (Uffizien hauptsächlich) kritisch zu prüfen und nach dem allmähligen Ausreifen des eigentlichen Planes und dessen Verwirklichung zu befragen sind, scheint ein in allen Punkten ausgearbeiteter und auch gegenseitig gebilligter Plan überhaupt nicht von Anfang an bestanden zu haben. Nach dem umsichtigen Urteil v. Geymüllers (p. 145) hat man drei Anfangsstadien anzunehmen: im ersten wurde, wie wir oben gesehen, an die Errichtung einer Kapelle zur Aufnahme des Juliusgrabes gedacht; im zweiten beschloss man die Fortführung der unter Nikolaus V und Paul II unternommenen Arbeiten; im dritten wird ein Neubau nach ganz neuen Entwürfen beschlossen[6].

---

[1] Paris de Grassis Diar. z. J. 1512: ‚architectum Bramantem, seu potius ruinantem, ut communiter vocabatur'. Noch viel bissiger spricht sich Andrea Guarna de Salerno in seinem äusserst seltenen Schriftchen ‚Simia' aus (Mail. 1517), wenn er Bramante vor der Himmelspforte erst eine Prüfung durch Petrus bestehen lässt. Bramante erklärt auf die Klage des Apostels, dass er seinen Tempel zerstört habe, er hätte die Wuth, zu ruiniren, gehabt und hätte auch den Papst ruinirt, wenn Dieser die Hand nicht an Ablässe und Beichtbriefe anstatt an die Börse gelegt hätte. Zum Schlusse verspricht er dem Himmelspförtner, er werde den rauhen und steilen Weg zum Paradies in eine schöne und bequeme Strasse, ebenso auch das Paradies moderner umbauen; und als Petrus ihm einwirft, das gehe nicht an, da er seine Schutzbefohlenen nicht umquartiren könne, verzichtete Bramante auf den Einlass und wandte sich lieber der Hölle zu. Panvinio (Mai Spicil. Roman. IX 365) bezeugt ebenfalls von Bramante: ‚Qua in re adversos paene habuit cunctorum ordinum homines et praesertim Cardinales, non quod novam non cuperent basilicam magnificentissimam exstrui, sed quia antiquam toto terrarum orbe venerabilem, tot sanctorum sepulcris augustissimam, tot celeberrimis rebus in ea gestis insignem, funditus delere ingemiscebant.'

[2] Condivi ed. Frey p. 110.

[3] Vgl. über die Feierlichkeit Burchardi Diarium, ed. Thuasne III 422 sqq.

[4] Pastor Päpste III 925.

[5] Vgl. A. Schulte Die Fugger in Rom I (Lpz. 1904) 55 ff.

[6] Vgl. über die ursprünglichen Entwürfe ausser den Studien von Geymüller, Redtenbacher u. A. noch Lübke in Kunst und Künstler (Breslau v. J.) S. 303 ff.

Pläne zum Neubau.

Schon unter Nikolaus V war von Rossellino ein gewaltiger Neubau entworfen und in seiner Chortribüne auch in Angriff genommen worden. Erst unter Paul II wurden diese Arbeiten fortgesetzt, und zwar theilweise unter Mitwirkung von Giuliano da Sangallo. Das Verhältniss des Bramanteschen Projectes zu diesen früheren Bauresten zeigt eine von H. v. Geymüller gefundene Zeichnung (Studie D, Bl. 9 u. 10). Danach waren diese älteren Bautheile viel umfangreicher, als man bisher annahm; die Tribüne war durch Chor und Querschiff verlängert. Bramante behielt die Breite des Rossellino'schen Mittelschiffs, die sich mit der der alten Basilika deckte (110 Palmen), bei, ebenso die von dem ältern Vorgänger für das Querschiff angeordnete Lage. Weiterhin verwendete er das Fundament Rossellino's für einen provisorischen

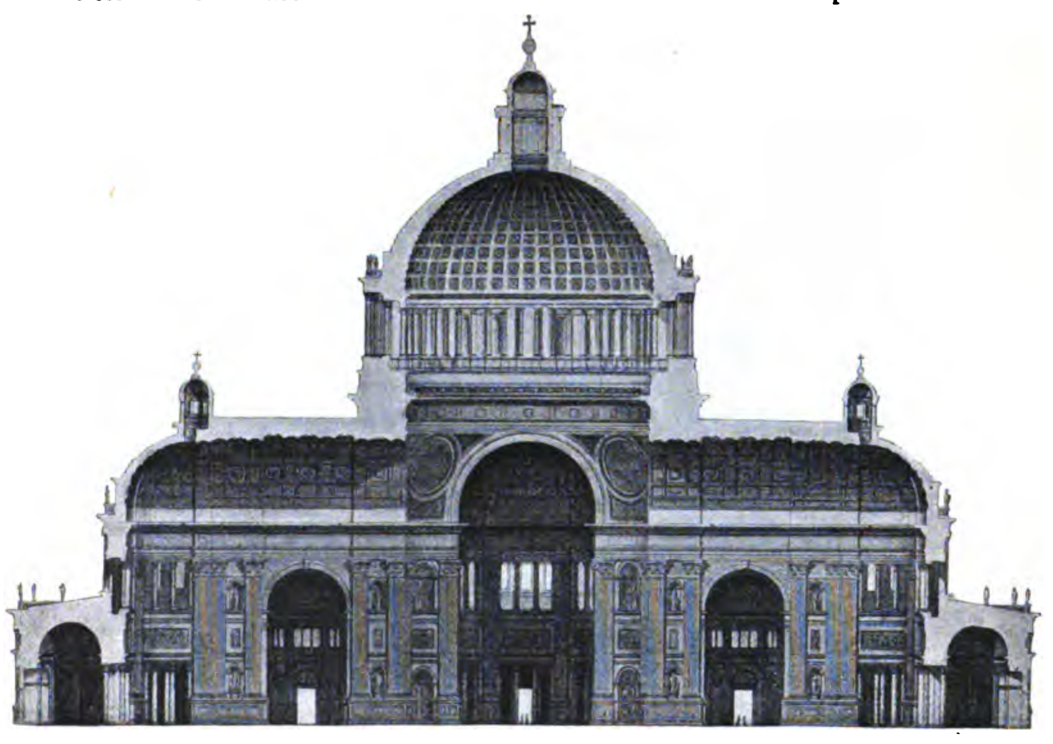


Fig. 235. Querschnitt der Peterskirche zu Rom nach Bramante's letztem Entwurf. (Reconstruction nach Geymüller.)

Chor, um der Oeffentlichkeit gegenüber den Schein zu erwecken, als benutze er schon vorhandene Bautheile, was in den erregten Anfangszeiten besonders notthat. Erst 1585 wurde dieser Scheinchor abgetragen.

Dass Bramante von allem Anfang an einen Centralbau plante und von Julius auch bewilligt bekam, geht aus allen Zeichnungen und Nachrichten hervor. In diesem Schema erblickte der geniale Baumeister sein grosses Kunstideal, das ihm die Voraussetzung zur Erfüllung alles dessen zu sein schien, was die Architektur seit Brunelleschi ersehnte, und dem er darum auch schon in seinen frühesten bekannten Bauten zustrebt. Gleich die nächste Frage aber: in welcher Grundform, ob über dem lateinischen oder dem griechischen Kreuz, der Centralbau gedacht war, führt in das Bereich der Vermuthungen. Bramante scheint beide Möglichkeiten sich offen gehalten zu haben [1],

[1] Einen Entwurf mit Kreuzform schon aus dem Jahre 1503 theilt GEYMÜLLER Taf. XXV 2 mit.

da die vom Bauherrn in den Vordergrund gestellten cultischen Rücksichten die erstere Form zu verlangen schienen, seine eigene Sympathie nur dem griechischen Kreuz gehörte. Bramante's eigentlichen Plan können wir aus zwei Zeichnungen erkennen (nach Geymüller B u. D), aus einer Denkmünze Julius' II vom Jahre 1506 und aus einer Denkmünze Caradosso's zu Ehren des Meisters. Die Grundform ist danach (Fig. 232) das strenge griechische Kreuz, dessen Arme innen in Apsiden, aussen geradwinklig abschliessen und über der Vierung eine mächtige Kuppel tragen. Das Innere war durchweg auf die Rundform gestimmt. In den vier Ecken des Kreuzes vier grosse Kapellen, die Form des griechischen Kreuzes wiederholend, von kleineren Kuppeln überragt und nach aussen von je einem Thurm flankirt. Zwischen den Apsiden der Kreuzarme und den vier Eckthürmen lagen grosse Eingangshallen, die in die Kapellen der Nebenkuppeln führten. Ein zweiter Entwurf (vgl. Fig. 235 u. 236) zeigt die Kreuzarme ab-



Fig. 236. Entwurf von Bramante zur Peterskirche in Rom. (Reconstruction nach Geymüller.)

gerundet, mit mächtigen Umgangshallen umgeben, dabei die Centralkuppel aussen mit einer schönen Säulenhalle umzogen. Die Kuppelpfeiler waren in reichster Weise durch Nischen profilirt und gaben so gewissermassen das Leitmotiv für die ganze Gestaltung des Innenraumes an. Als kunstgeschichtliche Voraussetzungen dieses genialen Entwurfes kann man S. Lorenzo (Kuppel auf einer in vier Apsiden mündenden und von doppelten Umgängen umgebenen, von vier Eckthürmchen flankirten Grundform), für die Hauptelemente das Pantheon und den Friedenstempel ansehen — legt man doch Bramante das Wort in den Mund: er werde das Pantheon auf den Friedenstempel setzen —, für die Einzelgliederung der Räume S. Andrea in Mantua [1]. Von den in Bramante's Bureau mit den Vorbereitungsarbeiten und Detailentwürfen beschäftigten Architekten, wie Peruzzi, Antonio da Sangallo d. J., schuf der Erstere einen in kleineren Punkten abweichenden Gesammtentwurf, wo die Apsiden auch aussen halbrund schliessen und einen Umgang haben.

[1] Geymüller p. 7 ss.

Von Bramante, der schon 1514 starb, rühren die Kuppelpfeiler mit ihren Bogen her (Fig. 237); was daran später verstärkt wurde, betraf nur die Ausmauerung der inneren Treppen. Auch der südliche Querarm und die dortige Seitenkuppel wurden theilweise schon ausgeführt, so dass der Grundriss bereits obligatorisch für alle Nachfolger vorlag. Noch in den letzten Lebensmonaten des an Gicht leidenden Meisters war ihm als Substitut der wol dem Franciscanerorden angehörige Mönch Fra Giovanni Giocondo aus Verona[1] (ca. 1435—1515) beigegeben worden (1. Nov. 1513), der ausser an Arbeiten in Verona hauptsächlich im Ausland thätig gewesen war für Brücken- (Paris), Wasser- (auch Venedig, Treviso) und Festungsbauten. Schon 1505 hatte er Pläne für die Peterskirche geliefert[2], jetzt scheint sein Einfluss auf die Bauführung nur ein geringer gewesen zu sein; denn bereits am 1. Januar 1514 wurde ihm als Gehülfe Giuliano da Sangallo, der dem Rovere-Papst

Weiterbau nach Bramante's Tod.

Fra Giocondo.

Giuliano da Sangallo



Fig. 237. Inneres der Peterskirche in Rom. Schrägansicht. (Phot. Anderson.)

treu ergebene Florentiner Meister, beigegeben, der 1507 im Unmuth wegen Bramante's Bevorzugung Rom verlassen hatte. Auch Giuliano hatte in all den Jahren her wiederholt Gelegenheit gehabt, mit dem Neubau sich ganz direct zu befassen unter Bramante's Leitung. Nach dessen Tod erhielt aber Raffael[3] die Oberleitung, den der Sterbende dem Papste noch empfohlen

Raffael.

[1] Vgl. über diesen auch als Kunsttheoretiker und Kenner der alten Kunstlitteratur sowie als Herausgeber des Plinius und Vitruv (1511) bekannten Mönch Diedo Elogio di Fra Giov. Giocondo. Mil. 1875. — G. Franco Di Fra Giov. da Verona. Verona 1863. — G. O. Manara Dei lavori architettonici di Fra Giacondo. Verona 1853. — H. v. Geymüller 100 disegni di architettura, d'ornato e figure di Fra Giocondo. Fir. 1882. — Carini in Atti dell' Accad. Pontif. di Arch. 1894. — Ueber das richtige Todesdatum (1. Juli 1515) vgl. Geymüller p. 275. 276.

[2] Vgl. Geymüller p. 212.

[3] Das Breve Leo's X (1. Aug. 1514), das die Stellung und die Gehaltsansprüche der drei Architekten regelte, ist aus der Ambrosiana zum erstenmal von Pastor (Geschichte der Päpste IV 1, 544) mitgetheilt und bezüglich der Einzelheiten richtig verwerthet. Danach erhielt Fra Giocondo jährlich 400 Goldducaten, Giuliano da Sangallo und Raffael je 300.

hatte. Von dem bisher nur als Maler hervorgetretenen Urbinaten haben wir verschiedene briefliche Aeusserungen, mit welchem Ernst er sich in seine Stellung einlebte, wie er die antiken Bauten vermass und an der Hand Vitruvs ihre geheimsten Gesetze zu studiren suchte, und wie er bei einem ‚Mönch von grosser Gelehrsamkeit' — Fra Giocondo —, den der Papst ihm beigegeben, ‚die Geheimnisse der Architektur, die er etwa besitze, erlernen könne und so zur Vollendung in dieser Kunst gelangen möge'. Unter ihm wurden die zwei mit den Kuppelpfeilern correspondirenden Pfeiler des Langhauses bis 12 *m* hoch aufgeführt und die Arcaden des südlichen Querschiffes bis zu der Seitenkuppel eingewölbt[1]. Zugleich ergibt sich aus einer Denkschrift Antonio's da Sangallo[2] (zwischen 1. September 1514 und 1. Juli 1515), dass Raffael zum Basilikaschema sich gewandt und ein mächtiges Langhaus geplant, ausserdem für die Kreuzarme von Bramante's Plan abweichende Abschlüsse vorgesehen und eine weit stärkere, den Bramante'schen Pfeilern viel zu schwere Kuppel geplant hatte. Weitere Consequenzen hatten diese Neuerungen zunächst nicht, da der Bau infolge spärlichen Einlaufens der Ablassgelder und einer heftigen Opposition gegen den Ablass in Venedig und Spanien nur sehr langsam voranrückte, was Raffaels Stimmung ungünstig beeinflusste. Sein Nachfolger (1520) wurde der jüngere Antonio da Sangallo (1485—1546), ein Neffe Giuliano's, dem Peruzzi als Gehülfe zur Seite gegeben wurde. Unter Clemens VII erscheint der Letztere vor dem Sacco und wieder von 1531 an als eigentlicher Architekt[3]. Nach einer längern Stockung wurde 1534 die Arbeit wieder aufgenommen, und wie ein noch erhaltenes Modell zeigt, nicht unerhebliche weitere Aenderungen an dem ursprünglichen Entwurf geplant, während Peruzzi wieder mehr zum Centralbau zurückkehrte. Der Fussboden wurde um 3,20 *m* erhöht, so dass die Unterkirche (Grotte Vaticane) entstand, zugleich aber auch die Nischen und halbrunden Kapellen eine im Verhältniss zur Höhe zu grosse Breite bekamen. Es wurden der südliche und vordere Querarm eingewölbt und die in ihrem Aufbau trefflichen Altäre vor den Kuppelpfeilern angebracht. Sein von Labacco hergestelltes Modell wahrte nicht genug das Ziel der Raumbildung, da es viel zu viel kleine, isolirte Räume (Chorumgänge) enthielt, die fast die Hälfte des Gesammtraumes einnahmen und Falschmünzern, wie Michelangelo in einer schneidenden Kritik bemerkte[4], Unterschlupf hätten bieten können; ausserdem war ein prunkvoller Vorbau vorgesehen und überhaupt auch im Innern mit zum Theil schon gewagten Ziermotiven, Säulen, Pilastern, Ausladungen u. a. nicht gespart. Wie es schon bei Sangallo sich gefügt, wurde auch diesmal der Kritiker Nachfolger des Getadelten.

Antonio da Sangallo und Peruzzi.

Michelangelo.

Am 1. Januar 1547 wurde Michelangelo, nachdem Giulio Romano abgelehnt, durch päpstliches Breve zum *‚deputato commissario, prefetto, operajo e architetto'* ernannt[5]; er nahm widerwillig und nur auf langes Drängen des Papstes an und versprach zugleich, ohne jedes Honorar *‚per amor di Dio e per la riverenza al principe degli Apostoli'* dem mächtigen Werke seine Kraft zu leihen. Der bereits 72jährige Greis, der mit dem frischen Wagemuth der Jugend an die gewaltige Aufgabe herantrat, spendete seinem ehedem hart befehdeten Rivalen Bramante und seiner Geistesgrösse die schönste Anerkennung, wenn er wieder auf das

---

[1] Vgl. Geymüller Raffaello Sanzio studiato come architetto (Mil. 1884) p. 47 sgg.

[2] Vgl. Geymüller Projets prim. p. 293 ss.

[3] Vgl. Pastor Päpste IV 1, 560 u. IV 2, 761.

[4] Bottari Lettere pittoriche VI 9. — Vgl. über Datirung und Adressaten Springer Raffael u. Michelangelo II 336.

[5] Gotti Vita di Michelangelo II 133.

Princip des Bramante'schen Planes zurückzugehen versuchte und das bekannte Wort äusserte, ‚von diesem Plane abzuweichen, heisse von der Wahrheit abweichen'[1]. Er räumte mit allen Ueberladungen und Sangallo's dunklen Nebenräumen auf, wodurch allerdings der Flächenraum des Baues um ein Merkliches reducirt, dieser selbst aber in seiner wuchtigen Wirkung und in seiner klaren, einfachen Grösse erhöht wurde. Ersichtlich sah der hochbetagte Greis seine letzte Lebensaufgabe in der Förderung des Baues bis zu dem Punkte, dass wesentliche Abänderungen des Planes nicht mehr vorgenommen werden könnten[2]. Mangel an Geld und Arbeitskräften verzögerte freilich nur zu sehr das gedeihliche Fortschreiten der Arbeit. Als aber gar noch Missgunst und Verleumdungssucht für diesen Missstand Michelangelo persönlich verantwortlich machten, da hat sich der 85jährige Meister dem Cardinal von Carpi gegenüber mit würdevollem Selbstbewusstsein vertheidigt[3]. Sein Grundschema wurde wieder das griechische Kreuz, und zwar so, dass an drei Seiten eines kuppelüberragten Quadrates Absiden vorsprangen, an der einen Eingangsseite eine geradwinkelige Vorhalle mit Façade angelegt war (Fig. 233). Den vier Kuppelpfeilern entsprachen an den vier Seiten des Quadrates beim Ansatz der Apsidenbuchtung mächtige, meist nach innen und in die Mauer gelegte Pfeiler, um die Schublast der Kuppel aufzunehmen. An Stelle der vier Flankirungsthürme traten vier Seitenkuppeln in den Winkeln des Quadrates, nur zwei davon an der Vorderseite wurden aber ausgeführt. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass diese Anordnung eine straffere Einheit des tektonischen Organismus bedingte; die grossartig consequente Concentration des Ganzen zu einem Ziel, die uns überall als künstlerische Eigenart Michelangelo's begegnet ist, hat er auch hier zur Geltung gebracht. ‚In dem Verzicht auf mannigfache Raumgliederung, in der scharfen Concentration der Theile, so dass sie, zwar an sich colossal, doch nur als die unmittelbare Vorbereitung auf den Kuppelraum gelten, begrüssen wir eine selbständige Schöpfung Michelangelo's' (Springer). Weniger zu loben ist seine Behandlung des äussern Aufbaues an der östlichen Seite, wo er die dorischen Pilaster Bramante's durch korinthische ersetzt, sowie die Gestaltung der mächtigen Attica darüber. Die Façade an der Frontseite ordnete sich trotz der freien Säulenstellungen doch der Kuppel völlig unter. In dieser letzteren (42,6 *m* im Durchmesser) hat Michelangelo ohne Zweifel der erhabensten Inspiration auf dem Gebiet der Architektur Ausdruck gegeben, wenngleich er sich auch hier zum grossen Theil an Bramante hielt. Er führte aber deren aufsteigende Linien höher und steiler, fast als wollte er einen Renaissancegedanken in ein gothisches Kleid stecken; dadurch wurde der malerische Eindruck ungemein gesteigert, wenngleich die Bramante'sche Silhouette, die noch an der innern Verschalung zu sehen ist, sehr viel frischer und lebendig-naiver gedacht war. Die Anordnung der Kuppelglieder ist folgendermassen: Ueber den Vierungspfeilern baut sich ein mächtiger Mauerring auf, auf diesem der Tambour. Den Streben dieses Cylinders sind doppelgekuppelte Säulen wie Karyatiden vorgestellt, deren lebendige Kraft in den Rippen der Kuppelwölbung fortgepflanzt wird. Fehlt auch die eigent-

Kuppelanlage.

[1] Bottari l. c. VI 40.

[2] ‚Ho sempre inteso con questa condizione, di non partir, se prima non conduco la fabbrica di S. Pietro a termine ch' ella non possa esser guasta, nè mutata dalla mia composizione, e di non dare occasione di ritornarvi a rubare, come solevano e come ancora a spettano i ladri.' Brief vom 1. Juli 1557, bei Bottari VI 42.

[3] Brief v. 13. Sept. 1560: Bottari VI 48.

liche Vermittlung zwischen den Rippen und den Säulen des Tambours durch Statuen, welche über den durch Säulen gebildeten Streben zu stehen kommen sollten, so muss doch diese fein und wohlthuend aufsteigende Linie der Kuppelwölbung, ‚die schönste und erhabenste Umrisslinie der Welt', rückhaltlose Bewunderung auslösen. Mit geometrischen Formeln hat sie nichts zu thun; aber gerade in dieser völligen Unbestimmtheit liegt ein Hauptreiz. In der Laterne oben klingt das unten angeschlagene Motiv noch ein letztes Mal fort, um ganz zu oberst in der Bekrönung zu ersterben. Wir bewundern nicht nur die majestätische Formenfülle, sondern auch das feierliche und leichte Emporschweben dieser Kuppel über alle andern schon so mächtigen Bauglieder, die durch die bezwingende Macht innerer Gesetzmässigkeit durch dieses Centrum beherrscht und in ihrer Formengestaltung und gegenseitigen Verknüpfung daraufhin bestimmt werden; nicht zum wenigsten aber auch den wunderbaren Rhythmus der Harmonien, der aus allen Formen und Gliedern in dieser Kuppel zusammenrauscht, ein Bild des geistigen Odems, der aus froher und aus sorgengequälter Brust all der Millionen im Schatten dieser Kuppel Wandelnden und Betenden emporwallt zum Himmelsdom der Ewigkeit. ‚Der überirdisch wunderbare und doch so menschliche Moses ist ebenso herrlich isolirt inmitten der andern unglücklichen Theile des Juliusgrabes, als die wundervolle Kuppel von S. Peter hoch über seinen übrigen, missglückten Theilen dieser Kirche schwebt', meint H. v. Geymüller[1].



Fig. 238. Kuppel der Peterskirche zu Rom. (Phot. Alinari.)

Den Ausbau der Kuppel nach seinem eigenen Entwurf auch nach seinem Tode konnte Michelangelo noch sicherstellen, indem er 1557 durch Giovanni Francese ein Thonmodell ausführen liess, und den Tambour sah der Meister selbst noch zu Lebzeiten entstehen. Die Einwölbung erfolgte aber erst 1588—1590, der Ausbau der Laterne 1592 und der endgültige Abschluss der Arbeiten 1592.

Vignola.

Michelangelo hatte zum Nachfolger Vignola (1564), der die beiden hintern Seitenkuppeln mit den untern, schon ganz im verwilderten Spätstil

[1] Geymüller Michelangelo als Architekt und Decorateur S. 44.

gehaltenen Räumen ausführte. Die Fertigstellung der Kuppel ist Giacomo della Porta († 1604) und Domenico Fontana (1588—1590) zu verdanken.

Giacomo della Porta u. Fontana.

Neue durchgreifende Aenderungen an dem bisher fixirten Plane nahmen die zwei nächsten und letzten Bauleiter vor: Carlo Maderna (1556—1629) und Bernini (1598—1680). Maderna musste auf Drängen des Papstes eine Umwandlung des griechischen Kreuzes in das lateinische vornehmen, um die Möglichkeit zu schaffen, den ganzen Raum der alten Basilika nach Osten in das Bebauungsterrain des Neubaues einzubeziehen. Maderna that sein Möglichstes, die schlechte Wirkung dieser Neuerung aufzuheben, durch Zusammenrückung der Pilaster, wodurch aber das Wesentliche, die Ausblicke in die Seitenschiffe, verloren ging. 1614 war der Bau in der Hauptsache fertig bis auf die Façade; aber erst 1626 wurde er consecrirt. Es handelte sich nur noch darum, dem Ganzen eine wirkungsvolle, den Blick auf die Kuppel nicht beeinträchtigende Façade zu verleihen. Mit dieser Aufgabe wurden Maderna und Bernini betraut. Sie erstellten einen riesenhaften Vorbau (1612 ff.), der sich breit vor die Kirche legt. Das leitende Princip der Aussenseite dieser gewaltigen Theaterdecoration ist das der Licht- und Schattenwirkung; ihm zulieb wurden die Intercolumnien ganz verschieden angelegt und in der blossen Anlehnung der Säulen ein constructiver Nonsens geschaffen. Ganz anders in seinen Verhältnissen (71 *m* lang, 13 *m* tief, 20 *m* hoch), in seiner prachtvollen Perspective und der schönen Ornamentik wirkt das Innere der Halle, Maderna's beste Schöpfung. Bernini's Aufgabe bestand in der Weiterführung dieser Arbeit; von den östlichen Nebenkuppeln vollendete er die eine, die bald hernach wieder abgetragen wurde (‚Eselsohren Bernini's'). 1655—1667 legte er dann zur logischen Verbindung des Vorplatzes mit dem Riesenbau die berühmten Colonnaden, die weitaus seine beste Leistung repraesentiren. Sie corrigiren nachträglich das Verfehlte der späteren Zusätze zum ursprünglichen Entwurf der Basilika, namentlich der Anflickung des Langhauses und der Barock-Façade, indem sie eine äusserst raffinirte, auf Illusion hinzielende Ueberleitung vom Platze zur Kirche gewähren und die Grössenverhältnisse der Basilika wie der Façade steigern. Die Anlage der Colonnadenhälften ist derart getroffen, dass man das starke Ansteigen des Platzes nicht gewahrt, wie deren elliptische Form und die schräge Gesimsgliederung der Säulen den Eindruck der Grösse des Platzes noch wesentlich steigern. Die Verschiedenheit der Masse der Colonnaden, an welche oben die mächtige Freitreppe Bernini's anschliesst, und der obern Plattform, bis zu der ihre Säulenstellungen reichen, ist durch eine perspectivische Verjüngung des Treppenprofils und aller übrigen Architekturteile ausgeglichen[1]. Bei allem Raffinement dieser Anlage ist sie doch in ihren Formen durchaus massvoll und einfach. Leider kann dasselbe nicht gesagt werden von den plastischen Werken, mit denen Bernini und seine Schüler die riesenhaften Hallen des Gotteshauses bevölkerten, von den Nischen und Loggien, die er in die Kuppelpfeiler brach, und ihren unruhigen Insassen, ganz gewiss auch nicht von der brutalen buntfarbigen Marmorincrustation der Pfeiler in den Seitenschiffen. Ueberhaupt fällt bei diesen gewaltigen Verhältnissen die Verschiedenheit der Stilformen, einerseits der vornehmen Bramante's, anderseits der barocken Maderna's und Bernini's, doppelt peinlich auf. Zum Glück nur für Den, der diesen Dingen

Maderna und Bernini.

[1] Vgl. C. König in einer Auseinandersetzung mit Joh. Krassnig in ‚Neue Freie Presse' 1906 Nr. 14909 (24. Febr.).

Der ästhetische, kirchliche Charakter der Peterskirche.

nachgeht; der grosse Gesammteindruck wird angesichts der unvergleichlich mächtigen, harmonisch ineinandergreifenden Curven der Um- und Ueberspannung wesentlich davon nicht berührt. ‚Nur dadurch', urteilt feinsinnig der ‚Cicerone', ‚dass Bramante, wie nie ein anderer Meister, absoluter Herr war über alle Gesetze der Baukunst, gelang es ihm, noch nie dagewesene Massen mit solcher Ordnung, Schönheit und Phantasie zu durchdringen. Zwei riesig ansteigenden Triumphbogen gleich tragen die Kreuzarme die Kuppel. Das Verhältniss ihrer Pfeiler zu den Arcaden, der Gegensatz ihres geraden Gebälkes zu den mächtigen Bogen rufen jenen lebendigen Rhythmus und jene elastische Spannung der Gewölbe hervor, welche der Florentiner Kuppel und jedem gleichseitigen Achteck überhaupt fehlen. Die rhythmische Travee wurde von Bramante zu einem bewussten System erhoben. Durch die Arcaden der Kreuzarme vorbereitet, gelangt sie im Kuppelraume zur höchsten Entfaltung, und alle Misstöne Bernini'scher Zuthaten vermögen sie nicht zu erdrücken. Dieser Rhythmus kehrt innen und in Bramante's Entwurf auch aussen häufig wieder, im Detail (Cassetten, Pilastergruppirung etc.) wie im Grossen, und zwar abwechselnd mit dem System gleichmässiger Achsen. Im Grundriss sowohl als im Aufbau, von den Kapellen bis zur Kuppel, wächst die Kreisform in vierfacher Steigerung zum Theil nach arithmetischer, zum Theil nach geometrischer Progression. Sämmtliche Grundmotive bieten sich dem Auge dar, gleich zeitig in alternirender, paralleler und rechtwinkliger Lage. Wem sich diese Harmonien einmal eröffnet haben, dem werden daneben alle Gebäude der Welt unvollkommen erscheinen, und es wächst der Massstab von S. Peter ins Unendliche' (S. 456 ff.). Es hiesse die Wirkung und die Richtigkeit dieser auf v. Geymüller's meisterhaften Forschungen sich aufbauenden ästhetischen Würdigung der Centralbasilika des Catholicismus beeinträchtigen, wollte man dem auch nur ein Wort beifügen. Man übersehe über der Aesthetik aber auch nicht die ideell-ethische Wirkung der Bramante'schen Schöpfung. Die riesenhaften Wünsche Julius' II haben sich in vollstem Umfange hier verwirklicht. Erlebt hat der Rovere-Papst die Vollendung des Baues nicht mehr, wohl aber hatte er aus den stolzen Plänen Bramante's abgelesen, dass Rom und das Papstthum hier ein seinem religiösen und politischen Prestige entsprechendes Heiligthum erhalten werde, wie es kühner und gewaltiger auch Venedig und Constantinopel bis dahin nicht erhalten hatten. Ein Bauwerk, das sich derart mächtig und gross ins Volksbewusstsein der Menschheit eingeprägt hat, ist nie entstanden, mit einziger Ausnahme vielleicht der Pyramiden und der altgriechischen Tempel. Aber den letzteren fehlt doch nahezu ganz der ethische Gehalt. Symbol der absoluten Grösse und Schönheit, die der menschliche Genius überhaupt je erreichen kann, und gleichzeitig auch eine unversiegliche Quelle der innern Erhebung, der sittlichen Veredlung für Alle, die seine Hallen mit einem mehr denn oberflächlich neugierigen Verlangen betreten, ist allein bis jetzt das stolze Monument, das die Tage des grossen Rovere-Papstes, die Hochrenaissance sich und der Idee, für die es bestimmt war, errichtet hat. War's nur Zufall, so ist es einer jener schönen, die wir so oft in der Verkettung geschichtlichen Werdens wahrnehmen können; war es Zufall, dass an diesem Bau, an dem Geister von ausgeprägtestem Individualismus und von höchstem, unbehindertem Streben ihre unvergleichlichen Inspirationen in eine Form von unerhörter Ausdruckskraft gekleidet haben, der Geist moderner Ungebundenheit und geistig-religiöser Schrankenlosigkeit sich geregt hat? War's Zufall, dass zur Zeit, da innerhalb der Kirche die Kräfte



Fig. 239. **Inneres der Peterskirche zu Rom.** (Phot. Alinari.)
(Zu **Kraus**, Geschichte der christl. Kunst. II. 2. Abth. S. 642.)

der innern Zersetzung mehr denn je vorher sich bemerkbar machten und wo der Sturm von Wittenberg fast halb Europa vom Bau der Kirche hinwegfegte, über dem Grab des Apostelfürsten und über der Wirkungsstätte seines Nachfolgers wie ein die ganze Menschheit umspannendes und alle Dissonanzen in seiner wunderbaren Rhythmenharmonie auflösendes, alles Hässliche, Niedrige und Vergängliche in dieser reinsten Gleichung von Schönheit und Grösse abweisendes *Sursum corda* himmelwärts sich erheben konnte? Eine Gewähr für bessere Zeiten, für die Reformkirche der Zukunft. So mochte auch Michelangelo die stolzen Linien zusammengefügt haben, im Aufblick nach oben und im Ausblick nach der fernen Zukunft. Jetzt, da es einsam um ihn geworden und da die Noth der Zeit und der Christenheit ihm tiefer denn je ins Herz schnitt, mochte er seine heiligsten Ideale in jene Kuppelwölbung gebannt haben, wie er auch seines Herzens tiefste Wünsche als Lebensodem seinem Moses eingehaucht.

Nun aber hat man gerade in diesem Bau eine unchristliche Idee verkörpert gesehen. Selbst Justi [1] scheint etwas an das Märchen von der ‚Unkirchlichkeit' der Renaissance und des Centralbaues zu glauben, trotzdem Burckhardt schon lange zuvor mit Recht gemeint hat: ‚Wenn irgend etwas die religiöse Unsicherheit unserer Zeit beweist, so ist es die ungemeine Empfindlichkeit gegen angeblich nicht heilige Formen.' [2] Schon oben haben wir uns über die allgemeine Seite der Frage geäussert (II 2, 179); eine andere Seite, ob irgendwie die neue Bauweise die kirchlichen Bedürfnisse berücksichtigt, mit andern Worten, als Kirchenstil praktisch sich eignet, worauf es in erster Linie ankommt, werden wir in anderem Zusammenhang noch zu untersuchen haben. Hier genüge lediglich die Bemerkung, dass es eine unendlich kleine Vorstellung vom Geiste der Kirche voraussetzt und einen völligen Mangel an Verständniss für ihr innerstes Leben und Wesen, wenn man ihr Unvereinbarkeit mit irgend welchen Formen künstlerischen und wissenschaftlichen Ausdrucks nachsagen wollte. Wer aber gar den Centralbaustil in ketzerischen Geruch bringen möchte, der lese doch nur nach, wie das Mittelalter in den Tagen des romanischen Stils wie in der Blütezeit der Gothik darüber gedacht hat [3].

Einfluss der Peterskirche auf die Architektur.

Die Peterskirche ist die Ausgangsstätte eines neuen Stils in der Architektur geworden, der recht eigentlich die classische Kunst der Hochrenaissance charakterisirt. Bramante selbst schuf noch in seinen letzten Jahren die Entwürfe für die herrliche Umschalung der Casa Santa in Loreto, deren Sculpturenschmuck allerdings nicht im selben Verhältniss den reinen und vornehmen Geschmack des Meisters widerspiegelt. Dadurch aber, dass Bramante in seinem Bureau eine Schar von Gehülfen mit Herstellung der Detailentwürfe für S. Peter beschäftigte, eigneten sich zahlreiche derselben die Manier des Meisters, oft mit erstaunlicher Fertigkeit, an [4], so wie sich auch in der Lombardei der ältere Stil von S. Maria delle Grazie und S. Satiro fruchtbar erwiesen hat. Derart sind entstanden S. Maria della Consolazione in Todi (von Giovanni Battaggio und Dolcebuono) [5], ausser in der Anordnung der inneren Pilaster von voll-

[1] Justi Michelangelo S. 346.

[2] Burckhardt Die Renaissance in Italien S. 120.

[3] Vgl. Honor. Aug. Gemma animae I 147 (Migne CLXXII 590); Sicardus Mitrale I 4 (Migne CCXIII 19); Durand. Ration. I 1, n. 17.

[4] Vgl. hierüber Redtenbacher Ital. Renaissance S. 182 ff. — Burckhardt Cicerone II 459.

[5] Vgl. über diese Kirche Laspeyres in Zeitschr. f. Bauwesen 1870. Ders. Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien Taf. LXVIII. LXIX u. S. 42—44.

endet vollkommenen Verhältnissen (im Innern 1508 von Cola Matteuccio da Caprarola begonnen, aussen 1516—1524 von Ambrogio da Milano und Francesco de Vito Lombardo fertiggestellt)[1]; kleinere Copien davon S. Maria di Belvedere in Città di Castello (1568 begonnen)[2] und das Oratorio della Chiesa Nuova in Perugia[3]. Eine andere Lösung verwirklichte Battista Lucano (gest. 1539) im Tempio della Madonna in Macereto bei Visso[4], indem er über der quadratischen Vierung eines griechischen Kreuzes mit kurzen, in drei halbrunden Nischen mündenden Armen eine achteckige Kuppel aufsteigen liess; ähnlich auch S. Rocco[5] und Della Manna d'oro bei Spoleto[6]; ein einfacheres Oktogon zeigt die Madonna delle Carceri in Camerino[7]. Rocco da Vicenza ergänzte das kuppelüberragte griechische Kreuz in der Madonna in Mongiovino (1524—1526)[8] durch Eckkapellen zu einem Quadrat, an das ein kleiner Rundchor angelegt ist; der Madonna di Vico bei Spello (1517)[9] legte er als Grundriss ein Achteck unter mit drei halbrunden Armen und einem grössern quadratischen Frontarm. Der Einfluss Bramante's verräth sich auch im Dom von Foligno[10] (der mittelalterliche, wiederholt stark veränderte Bau seit 1512 gründlich umgebaut durch Cola Matteuccio; die Kuppel 1543 begonnen), in S. Filippo in Todi[11], in S. Trinità in Calvi[12].

Die gewaltige Nachwirkung des urbinatischen Meisters zeigt sich aber über diese einfache Herübernahme von Elementen hinaus in einem selbständigen Weiterschaffen zahlreicher Meister in seinem Geiste und in seiner Richtung. Die grosse Bedeutung, die seinem Wirken zukommt, beruht darin, dass er einen einheitlichen italienischen Renaissancestil geschaffen und zur Anerkennung gebracht hat. Localschulen, deren beste Triebkräfte er seinem Stile eingegliedert, gab es in Zukunft nicht mehr. Hatte er in strenger Gesetzmässigkeit sein Schönheits- und Wohlklangsideal praktisch verwirklicht, so knüpfte daran bald eine grössere Bewegung, die theoretisch der von ihm ausgehenden Anregungen sich bemächtigte und deren allgemeine Principien zu denen der alten Theoretiker, vorab Vitruvs, in Beziehung setzte. Daneben aber inaugurirte Michelangelo, der in strengster Gesetzmässigkeit in alten wie jungen Tagen schaffen konnte, auch jene Richtung, die aus Princip die Principienlosigkeit auf dem Gebiete der Architektur vertrat und in picanter Weise einen Widerspruch zwischen Function und Form zu betonen suchte.

Bramante's Nachfolger. Raffael.

Von allen ihm nahestehenden Schülern mochte Bramante seinem jungen Landsmann Raffael das meiste Vertrauen schenken[13], hielt er ihn doch für würdig und für stark genug, die schwere Bürde der Weiterführung des Neu-

[1] Vgl. zur Baugeschichte die von A. Rossi in Giorn. di erudiz. artistica I 3, II 300. u. III 321 mitgetheilten Documente. Im übrigen Geymüller Les projets primitifs p. 96 ss.

[2] Vgl. Laspeyres Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien Taf. LI 184 185 u. S. 32. — Ders. Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien (Berl. 1883) S. 14.

[3] Laspeyres Kirchen der Renaissance in Mittelitalien Taf. LVIII u. S. 36 ff.

[4] Laspeyres Taf. XLVIII u. S. 30.

[5] Laspeyres Taf. LXVII 246. 247.

[6] Laspeyres Taf. LXVII 243. 244 u. S. 42.

[7] Laspeyres Taf. XLIX 175. 176.

[8] Laspeyres Taf. LXXI.

[9] Laspeyres Taf. LXIII 229. 230.

[10] Laspeyres Taf. LXII—LXIII u. S. 39. — Vgl. zur Baugeschichte noch Laspeyres Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien S. 43. — A. Rossi in Giorn. di erudiz. artistica VI 337—366.

[11] Laspeyres Taf. LXX 254. 255.

[12] Laspeyres Taf. LXXIV 268. 269.

[13] Vgl. über Raffael als Architekt: Carlo Pontano Opere architettoniche di Raffaello Sanzio. 1845. — H. v. Geymüller Raffaello Sanzio studiato come architetto. Mil. 1884. — Theob. Hofmann Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. Dresd. 1900. Ders. Raffael als Architekt I: Villa Madama zu Rom. Dresd. 1900. Dazu H. Semper i. d. Allgem. Ztg. 1901 Beil. 136—137.

baues von S. Peter auf seine Schultern zu nehmen. Ist er auch als dessen ausschliesslicher Schüler zu betrachten? Geymüller hat diese Frage mit entschiedenem Nein beantwortet[1]. Nach ihm brauchte Bramante nur eine Skizze seines jugendlichen Landsmannes anzusehen, als Dieser nach Rom kam, etwa die in seiner Annunziata (auf der Predella der Krönung Mariae im Vatican), um von dem constructiven Talent Desselben sich überzeugen zu können. Nach demselben Forscher kam Raffael zur Architektur durch seine frühesten Jugendeindrücke in Urbino, Gubbio und Perugia, wo er an Laurana's und anderer Meister vorbramantesken Bauten die Formeneleganz und Mächtigkeit der Proportionen sich einprägen konnte, die man sonst als *stile bramantesco* zu



Fig. 240. Façade der Peterskirche zu Rom. (Phot. Anderson.)

bezeichnen pflegt[2]. Hier in Urbino, in Perugia und Florenz hat Raffael an den besten Bauwerken vorbramantesker Zeit seinen Blick für die Constructionsgeheimnisse und sein Formengefühl ausbilden und schärfen gelernt; in seinen Frühbildern (Sposalizio u. a.) beweist er schon eine Meisterhaftigkeit in der Perspective, die weit über Alles, was Perugino oder Fra Bartolommeo in dieser Hinsicht zu stande brachten, hinausgeht und sicherlich unbeeinflusst ist von Bramante, trotz aller aus gemeinsamen Erinnerungen an den Herzogs-

[1] Geymüller l. c. p. 18 sgg.

[2] In seinem neuesten Werke (Bauten des Herzogs Federigo v. Montefeltro als Erstlingswerke der Hochrenaissance, Leipz. 1905) hat Theob. Hofmann die schon früher vertretene These, dass Laurana der eigentliche Begründer der Hochrenaissance und von gleich grossem Einfluss auf Bramante wie Raffael gewesen sei, näher zu begründen vermocht. Ihm stimmt mit kleinen Reserven auch H. Semper i. d. Allgem. Ztg. 1906 Beil. 189 zu.

palast in Urbino erklärlichen Aehnlichkeiten zwischen dem Tempelchen im Sposalizio und dem Rundtempelchen von S. Pietro in Montorio[1]. Erst in Rom schliesst sich Raffael unzweifelhaft dem Stil seines Landsmannes an, wie ein Blick auf die Architekturen der Schule von Athen, der Messe von Bolsena u. a. zeigt. So ist auch sein erster Bau, die kleine Kirche S. Eligio degli Orefici am Tiber in Rom (1509—1524), nach einem der Entwürfe Bramante's für eine Nebenkuppel der Peterskirche gebaut. Der gleichen Zeit etwa gehört die Farnesina Chigi's an (1509—1511), die man vielfach dem Peruzzi zuschreiben möchte auf Grund einer, wie Geymüller zeigte, unzuverlässigen Stelle bei Vasari[2], sowie die für den gleichen Bauherrn errichtete Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo (1512—1513). Nach Entwürfen Raffaels entstanden der Palazzo Vidoni in Rom (ca. 1515) und der Palazzo Pandolfini in Florenz (1516). Sein bedeutendstes Profanwerk aber ist die Villa Madama am Abhang des Monte Mario (für Cardinal Giulio Medici ca. 1516 begonnen, nur zum Theil bis 1527 ausgeführt und damals dem Sacco di Roma zum Opfer gefallen), im romantischen Zauber ihres Verfalls heute noch beredter Zeuge einstiger Herrlichkeit. In den grossen, vornehmen Verhältnissen eines majestätischen Palastes für alles Raffinement einer lachenden Innendecoration hergerichtet, nahm der Entwurf in weitestem Masse auch die Natur noch zu Hülfe. Hofmann, der diesem Werke eine eingehende Würdigung hat zu theil werden lassen, gibt sein Urteil über die Bauwerke Raffaels dahin ab: ‚Er hat es immer verstanden, mit feinem Sinn aus der Aufgabe die Form des Raumgebildes zu entwickeln und zu schmücken, so dass er sich nicht abhängig machte von Vorbildern, aber auch nicht nach zweifelhaften Effecten haschte, sondern selbstschöpferisch jedem Werk in seinem Wesen gerecht zu werden bestrebt war. Seine Kraft steigerte sich von Bau zu Bau. Stets leitete ihn das rechte Gefühl für Vertheilung der Massen und der ihm angeborene Sinn für eigenartig schöne Verhältnisse im Einzelnen.‘[3] Nach Geymüller setzt Raffael das Werk Bramante's fort, und zwar mit dem Spätstil dieses Meisters, der sich kennzeichnet durch Mächtigkeit der Massen sowie Derbheit und einfache Grösse der Formen: zur Differenzirung von Erdgeschoss und obern Etagen wird gerne dort schwere Rustica verwendet, hier eine Anordnung von Pilastern oder gekuppelten Halbsäulen. Durch diese Weiterführung der architektonischen Idee Bramante's wird Raffael nach Geymüller die natürliche Ueberleitung zu Palladio[4].

Genga und Giulio Romano.

In Urbino und Pesaro (hier S. Giovanni Battista, 1540 ff.[5] und der Torso eines gewaltigen Palastes) schuf Raffaels Landsmann Girolamo Genga (1476—1551) mit seinem Sohne Bartolommeo (1518—1558) in Bramante's Richtung. Das Lebenswerk des Raffaelschülers Giulio Romano ist, wie wir gesehen, nach des Meisters Tod ausschliesslich mit Mantua verknüpft. Von Raffael hatte er nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Architektur die technischen Voraussetzungen; hätte er von ihm nur auch die natürliche Leichtigkeit und Anmuth übernommen, er hätte auch als Baumeister der Sache der Hochrenaissance wahrlich besser gedient als durch die gesuchte Schwerfälligkeit, das unnatürlich Massige und Gezwungene seiner mit

[1] Vgl. Geymüller Raffaello come architetto p. 78.

[2] Geymüller l. c. p. 24 sgg.

[3] Hofmann Raffael als Architekt S. 6.

[4] Geymüller a. a. O. p. 86.

[5] Vgl. Laspeyres Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien Taf. XLII 148. 149 u. S. 25 ff.

derb dorischen Formen und wuchtiger Rustica arbeitenden Bauweise. In Rom steht er in den wenigen sichern Werken, vor allem der Villa Lante auf dem Gianicolo und dem Palazzo Maccaroni, Raffael und Bramante noch sehr nahe; weit mehr tritt die gesuchte Absichtlichkeit und das Gewaltige seiner Lösungsversuche an den Mantuaner Bauten entgegen. Der berühmteste und auch bezeichnendste darunter, dessen Innenschmuck auch am besten seine spätere Malweise kennzeichnet, ist der Palazzo del Tè, das Landhaus der herzoglichen Familie bei Mantua. Von Kirchenbauten verdienen vorzüglich zwei Beachtung, der Innenbau des Domes in Mantua (seit 1544), eine fünfschiffige Basilika mit geradem Gebälk und schöner Cassettendecke über dem Mittelschiff und den äussersten Seitenschiffen sowie einer Vierungskuppel (an den Obermauern des Mittelschiffs wechseln giebelgedeckte Fenster mit unter Rundverdachung angebrachten Nischen), ferner S. Benedetto, ein dreischiffiger, gewölbter Innenraum mit einer achteckigen Kuppel. Es lässt sich nicht leugnen, dass hier unter zum Theil beschränkten Verhältnissen vorzügliche Wirkungen erzielt sind. Giulio's Mitarbeiter und Fortsetzer in Mantua ist Giovanni Battista Bertani; er überbietet an S. Barbara (1562—1565) womöglich noch das Derbe, unschön Schwerfällige; gelungen ist dagegen der Thurm, der vom Quadrat der unteren Geschosse zum runden, durch toscanische Doppelsäulen gegliederten, durch eine Kuppel gekrönte Abschluss. Der bedeutendste und zugleich selbständigste Schüler Bramante's ist Baldassare Peruzzi (1481—1537) aus Siena, den Bescheidenheit und die Noth des Lebens oft von grösseren, seiner Begabung allein entsprechenden Aufgaben ferngehalten haben, der aber doch der eigentliche Schöpfer des Palastbaues der Hochrenaissance geworden ist. Ueber seine Thätigkeit als Architekt — denn auch als Maler kommt er mit Fresken in S. Maria della Pace, in S. Onofrio, in der Farnesina, Heliodorstanze u. a. sowie mit der trefflichen classicistischen Sibylle vor Augustus in der Kirche Fontegiusta in Siena[1] und den Mosaiken in S. Croce in Gerusalemme in Betracht — gewährt einen guten Ueberblick die Sammlung von Zeichnungen in den Uffizien[2]; jedoch wurde ihm auf deren Grund auch Manches zugeschrieben, was zweifellos nicht von ihm herrührt. So besteht gleich bezüglich seiner Sieneser Thätigkeit grosse Unsicherheit, selbst das in seiner Schlichtheit so köstliche Chiostro von S. Caterina in Siena lässt sich nur vermuthungsweise auf ihn zurückführen. In Rom, wo er im Atelier Bramante's für S. Peter thätig gewesen, wird ihm der Entwurf zum Palazzo Massimi (seit 1535) mit der genialen Lösung der in der Strassenbiegung liegenden localen Schwierigkeit durch eine ihr folgende und durch die Säulenintervalle sie perspectivisch zum Ausdruck bringende Vorhalle sowie mit der für die Spätzeit charakteristischen strengen Decoration zugeschrieben; ausserdem der Palazzo Spada, bei dem auf einem Rusticauntergeschoss durch die Plastik eine architektonische Wirkung erzielt wird. In Bologna gehören ihm der Palazzo Albergati (wol nur theilweise), der Palazzo Lambertini und kleinere Einzelheiten an Kirchen an. Ueberall hat er, oft mit beschränkten Mitteln und unter schwierigen Verhältnissen, gute

Bertani.

Peruzzi.

[1] Als Maler steht er unter Bazzi's und Pinturicchio's Einflüssen.

[2] Vgl. Redtenbacher Mittheilungen aus der Sammlung architektonischer Handzeichnungen in der Galerie der Uffizien zu Florenz I: Bald. Peruzzi und seine Werke. Karlsr. 1875. — Ders. Bald. Peruzzi, in Dohme's Kunst und Künstler II 1, Nr. 58, u. Die Architektur der Renaissance S. 189 ff. — A. Weese Bald. Peruzzi's Antheil an dem malerischen Schmuck der Villa Farnesina nebst einem Anhang: ‚Il taccuino di Bald. Peruzzi in der Communalbibliothek zu Siena'. Leipz. 1894.

und selbst grosse Wirkungen erzielt. Viel weniger innerlich harmonisch und ausgereift ist ein anderer hervorragender Schüler Bramante's, Antonio da Sangallo d. J. (Antonio di Bartolommeo Cordiani, 1483 oder 1485 bis 1546). Sein Onkel Giuliano[1] (1445—1516) gehört noch der vorausgegangenen Periode an. Ein treuer Anhänger Giuliano's della Rovere, hatte er für Diesen, nachdem er schon 1469 am Palazzo di S. Marco, 1470 an Rossellino's Chortribüne von S. Peter gearbeitet hatte, das Castell von Ostia erbaut; in Rom den Rovere-Palast bei S. Pietro in Vincoli (1493—1497), den heutigen Poenitentiariepalast, für Cardinal Alidosi (1505); seine besten kirchlichen Bauten sind: die kleine Kirche Madonna delle Carceri in Prato (1485—1491)[2], die Sacristei von S. Spirito (1489—1492; der schöne Durchgang von der Kirche zur Sacristei von Giuliano und Cronaca), der grösstentheils vermauerte Klosterhof von S. Maria Maddalena de' Pazzi (1492—1494), alle drei in Florenz; in Loreto wölbte er die Kuppel ein (1494—1500). In die Tage Bramante's passte dieses Kind der Frührenaissance nicht mehr hinein; es fehlt ihm durchgehends, bei allem Malerischen, das seine Arbeiten zeigen, der grosse Zug. So kann es nicht wundernehmen, dass Julius II trotz aller persönlichen Zuneigung ihn später ohne grössere Aufträge liess. Von seinem Bruder Antonio da Sangallo d. Ae. (1455—1534) kommt als einziges Hauptgebäude die Madonna di S. Biagio zu Montepulciano (1518—1537; Fig. 241—242) in Betracht, die für Laspeyres eines der in sich vollendetsten Kunstwerke der Renaissance ist: ein Centralbau mit erhöhter Kuppel und tonnengewölbten Armen, deren Pultdächern an den Enden Giebelfaçaden entsprechen; in den vorderen Kreuzarmwinkeln zwei quadratische Thürme (nur einer ausgeführt), getrennt vom Bau und doch geeignet, organisch dessen wuchtige Wirkung verstärken zu helfen. Im Innern umsäumen Rosettenbänder die Tonnengewölbe und den Fries; schöne korinthische Säulen leiten in der Kuppel zum Cylinder über[3]. Ausserdem gehören ihm an Theile des Palazzo del Monte zu Montepulciano (für den spätern Julius III), die Aussenhalle von S. Maria de' Servi in Florenz, der Palazzo Comunale in Monte S. Savino, der Dom in Cortona u. a. Den Onkel wie den Vater überragt der jüngere Antonio[4]; er folgt als Bramanteschüler ganz der neuen Richtung; dabei ist er von erstaunlicher Vielseitigkeit und rastloser Thätigkeit als Architekt von Festungen (Perugia, Nepi, Parma, Piacenza, Montefiascone, Civitavecchia) wie Palästen und Kirchen. An allen grossen Unternehmungen der Hochrenaissance nimmt er theil, an der Peters-

Die Sangallo. Giuliano.

Antonio d. Ae.

Antonio d. J.

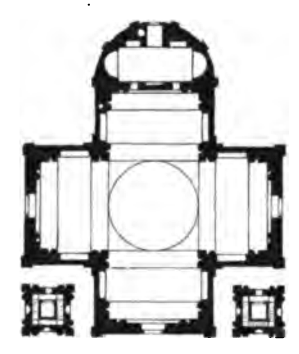


Fig. 241. Grundriss von Madonna di S. Biagio bei Montepulciano.

[1] Vgl. jetzt v. Fabriczy Giuliano da S. Gallo (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. XXIII [1902], Beiheft S. 1 ff.) Ders. Die Handzeichnungen Giuliano's da S. Gallo. Stuttg. 1902.

[2] Vgl. Laspeyres Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien Taf. XVII u. S. 11.

[3] Förster in der Allg. Bauzeitung 1870, Bl. 78—81. — Laspeyres a. a. O. Taf. XXXII. XXXIII u. S. 19. — Abb. des Aeussern und Innern bei F. Bargagli-Petrucci Montepulciano, Chiusi e la Val di Chiana (Bergamo 1907) p. 90. 91.

[4] Vgl. A. Bertolo Nuovi documenti intorno all' architetto Antonio da S. Gallo (il giovine) ed alla sua famiglia. Roma 1892. — Beltrami Antonio da S. Gallo le Jeune et Michel San Michele. Rapport sur l'état des citadelles de Romagne fait en 1526 par ordre de Clément VII. Mil. 1902. (Nozze Greppi-Belgiojoso.) — Redtenbacher Architektur der Renaissance S. 208 ff.

kirche sowohl, wo er allerdings hinter der hohen Intention seines Lehrmeisters und Michelangelo's zurückbleibt, wie am Dom von Loreto (Kuppel) und am Vatican (Erweiterung und Restauration der Loggien). Sein Hauptwerk aber bleibt der stolze Farnese-Palast in Rom (um 1517 durch Umbau eines ältern Palastes für Cardinal Alessandro Farnese begonnen, erst nach dessen Thronerhebung von Antonio da Sangallo in den heutigen breiten Dimensionen angelegt [1534]; 1545 Entwurf Michelangelo's für das Hauptgesims; Weiterführung des Baues von 1547 an durch Vignola, später durch Giacomo della Porta, der die Tiberfaçade schuf). Für manche Unvollkommenheiten, wie die zu enge Anordnung der Fenster und die gedrückte Schwerfälligkeit der untern Arcaden, entschädigen die köstlichen Formenbildungen der dreischiffigen Eingangshalle. ‚Selbst mit dem obern, an sich schönen, aber zum untern nicht passenden Stockwerk Michelangelo's bilden diese imposantesten Palasthallen Roms einen wahrhaft königlichen Bau' (Cicerone). Sonst stammen von ihm noch der schöne Palazzo Sacchetti, der lange Zeit Peruzzi zugeschriebene Palazzo della Linotta (heute von seinen späteren Entstellungen befreit), das Innere von S. Spirito in Rom (1538 bis 1544) mit dem Plan zur Porta S. Spirito, das Innere von S. Maria di Monserrato, Theile von S. Maria di Loreto (1507), nicht zu vergessen der berühmte Pozzo von Orvieto. ‚Seine Arbeiten', meint Burckhardt, ‚zeugen immer von der goldenen Zeit, weil sie wenig Falsches und Ueberladenes haben; allein sie sind meist etwas nüchtern' (Cicerone S. 470).



Fig. 242. Madonna di S. Biagio bei Montepulciano. (Phot. Alinari.)

Den Florentiner Palasttypus der Hochrenaissance im Sinne Cronaca's schuf Baccio d'Agnolo Baglioni (1462—1543) mit seinen zwei Söhnen Giuliano (1491—1555) und Domenico (geb. 1511); die kirchliche Kunst verdankt ihm das einfach gehaltene Innere von S. Giuseppe in Florenz und die zusammen mit Cronaca entworfene, theilweise von ihm ausgeführte Umkleidung der Domkuppel, der Michelangelo das schmeichelhafte Attribut ‚Grillenkäfig' spendete, den Thurm von S. Spirito sowie wahrscheinlich den Entwurf zum trefflichen Bodenbelag des Domes.

Die Baglioni.

Die nach machtvoller Gesammtwirkung strebenden constructiven Gesetze der Hochrenaissance bringen im Verein mit venezianischen, theilweise fremdartigen Einflüssen in Oberitalien einige grossartige, in ihren colossalen Verhält-

Architektur der Hochrenaissance in Oberitalien.

nissen dem mehr malerischem Gefühl der Venezianer direct widersprechende Schöpfungen hervor. Dies gilt namentlich von S. Giustina in Padua (Fig. 243 u. 244), die nach verschiedenen, seit Anfang des 16. Jahrhunderts unternommenen Versuchen (so von dem sonst als Bildhauer bekannten Andrea Briosco gen. Riccio [1470—1532; vgl. oben II 1, 235], 1516, von dem Bergamasken Andrea Gigliolo u. A.)[1] seit 1521 von dem Venezianer Alessandro Leopardi († 1522) nach eigenem Entwurf begonnen und von Andrea Moroni aus Bergamo 1532 vollendet wurde: eine dreischiffige Basilika mit dreischiffigem, wie der langgezogene Chor rund abschliessendem Querhaus; die Seitenschiffe sind von Kapellen begleitet und mit colossalen quer gestellten, die Mittelschiffkuppeln stützenden Tonnen überwölbt; die grosse Vierungskuppel von vier kleineren flankirt; ausserdem tragen Chor und Querschiffarme und das Langhaus (dieses drei) nach dem Vorbild des Santo und nach der Vorliebe der Venezianer für orientalischen Kuppelreichthum noch flachere Kuppeln. Während das Aeussere, das zudem nicht einmal vollendet ist, durchaus nicht gewinnt, ist der Gesammteindruck des Innern der der herrlichsten Raumwirkung und der einer durch die Einfachheit der Verhältnisse und die Nüchternheit der wuchtigen Form gesteigerten übermächtigen Disposition. Den Einfluss dieses Baues verräth deutlich der seit 1552 von den Paduanern Andrea della Valle und Agostino Righetto erbaute, aber durch spätere Zuthaten um seine harmonische Raumwirkung gebrachte, auch im Detail viel derbere Dom von Padua, an dem man doch nur sehr indirect Einflüsse Michelangelo's namhaft machen kann. Der Bau zeigt ein dreischiffiges Langhaus, von Kapellen flankirte Seitenschiffe, die von Kuppeln überdeckt sind, zwei verschieden grosse und mit entsprechenden Kuppeln versehene Querschiffe. Der classische Repraesentant des Palastbaues in Padua ist Giovanni Maria Falconetto (1458—1534), und seine typischeste Schöpfung sind die zwei Gartenhäuser beim Palazzo Giustiniani (1524), deren monumentale Vornehmheit sich würdig des Bauherrn erweist, des Luigi Cornaro, von dem wir die den Geist dieses grosszügigen, heitern Geschlechtes athmenden ‚Discorsi della sobria vita', ‚vom mässigen Leben', haben[2].

S. Giustina in Padua.

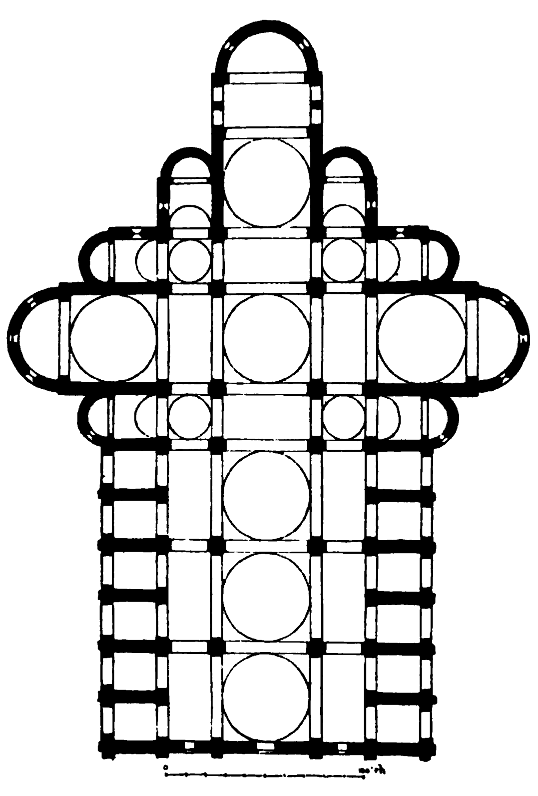


Fig. 243. Grundriss von S. Giustina zu Padua.

[1] Vgl. N. Baldoria in Archivio stor. dell'arte IV 180—186.

[2] Vgl. hierüber Burckhardt Cultur der Renaissance II[7] 55 ff.

Die Architektur des goldenen Zeitalters ist im nordöstlichen Culturcentrum Italiens, im Venezianischen, durch zwei sehr verschiedene Meister vertreten, durch Michele Sanmicheli (1484—1559) und den uns schon als Bildhauer hinreichend bekannt gewordenen Jacopo Tatti gen. Sansovino (1486—1570). Die Thätigkeit des Erstern begann im Kirchenstaat (Arbeiten am Dom von Orvieto; der mit achteckiger Kuppel überdeckte Dom von Montefiascone, 1519) unter den starken Einflüssen Bramante's und Raffaels; sie setzte sich in Verona fort und schloss in Venedig. An kirchlichen Bauten der spätern Zeit kommen nur in Frage die nicht ganz in seinem Sinne ausgeführte Rundkirche Madonna di Campagna bei Verona (1559) und die reizende Rundkapelle der Pellegrini an S. Bernardino (ein zierliches Tempelchen von classischer Formenreinheit, im untern Theil des Innern vierfach gegliedert durch spiralförmig cannelirte Säulen; darüber unter dem Tambouransatz der hohen sphärischen, cassettirten Kuppel eine Galerie [1]), in dem er durchaus selbständig Bramante's Tempietto-Gedanken verwirklichte. Zahlreiche Paläste, Thore und Fortificationsbauten in seiner Heimat Verona wie in Venedig, dort die Paläste Bevilacqua, Canossa und Pompei, hier der Palast Grimani, wurden von ihm errichtet. Als Ingenieur und an das Trutzige fortificatorischer Werke gewöhnt, erstrebte er mehr eine constructive als decorative Wirkung und bevorzugte deshalb stark die dorischen Formen und die Rustica, die er zuerst auch für die Bauglieder (Säulen, Pilaster etc.) verwendet haben soll.

Venedig.

Sanmicheli.



Fig. 244. Inneres von S. Giustina zu Padua. (Phot. Alinari.)

Einen scharfen Gegensatz zu diesem consequenten Vertreter des ernsten Classicismus bezeichnet Jacopo Sansovino, der auch im Leben, ähnlich

Jacopo Sansovino.

[1] Vgl. Abb. bei Biermann Verona (Leipz. 1904) S. 163.

seinem Zeitgenossen Tizian, den Lebensstolz und die Lebensfreude wirken lässt, leicht um die Gunst der Menge buhlt und ihrem Geschmack die eigene bessere Ueberzeugung opfert. Aus seiner frühesten, römischen Zeit datiren das Innere von S. Marcello al Corso (1519) und der verändert durchgeführte Entwurf zu S. Giovanni de' Fiorentini in Rom. Seine venezianischen Kirchenbauten (S. Giorgio de' Greci, 1550; das Innere von S. Francesco della Vigna, 1534; S. Martino, 1540; S. Giuliano, 1555) zeigen fast durchweg den Zwiespalt zwischen hochrenaissancistischem Constructionsgefühl und den Zierbedürfnissen der malerischen Frührenaissance; daher auch eine auffallende Ungleichheit, je nachdem das Schwergewicht mehr nach der einen oder andern Seite neigt. Seine Hauptbedeutung ruht aber unstreitig auf dem Gebiet des Profanbaues. Hier hat er trotz der seltsamen Kreuzung der zwei künstlerischen Richtungen in ihm stellenweise eine unerreichbar grossartige Wirkung erzielt. Während sein ältester Palastbau, Palazzo Corner della Cà Grande (1532), noch den grossen Traditionen florentinisch-römischer Hochrenaissance treu bleibt, waltet in seinen berühmtesten Schöpfungen, der Loggetta am Marcusthurm und der Biblioteca an der Piazzetta (seit 1536), der venezianische Zierstil vor. Man mag das Ganze noch so sehr nur als eine prächtige Decoration einschätzen, man wird aber ebensowenig verkennen können, dass Sansovino mit ‚der grandios-energischen Behandlung der Halbsäulen und Gesimse, dem derben Schattenschlag der Gliederungen, vorzüglich aber mit dem ungeheuern Reichthum des Figürlichen eine der glänzendsten Doppelhallen auf Erden, wenn nicht die glänzendste', geschaffen hat. In der Kunst der Lagunenstadt hat dieses stolze Wahrzeichen einer glanzvollen Zeit noch lange nachgewirkt; schon gleich die Neuen Procurazien wurden 1584 von Vincenzo Scamozzi, wenn auch lange nicht so in sich abgeschlossen, nach dem Motiv der Bibliothek erstellt.

Bologna. In Bologna hat die Renaissancearchitektur nur prächtige Privatpaläste mit ausgesprochenem Localcharakter geschaffen. Für grosse öffentliche Bauwerke scheinen die politischen Verhältnisse mit all ihren Wechselfällen nicht günstig genug gewesen zu sein. So hinterliess die scheidende Gothik die gewaltige S. Petroniuskirche, an der sich ihre Lebenskraft noch lange erhielt, als Torso; die Kirchen der Bettelorden waren durchweg in diesem Stil erbaut und bedurften so rasch einer Erneuerung nicht. Erst in sehr viel späterer Zeit hat die Barockkunst durch Magenta am Dom S. Pietro (beg. 1575 durch Pellegrino und Domenico Tibaldi) und an der einfachern Kirche S. Paolo (1611 ff.) mächtig wirkende Intérieurs geschaffen, denen aussen stark unruhige Façaden, besonders an S. Pietro (18. Jahrh.), entsprechen. Die Frühzeit der Renaissance ist nur durch einige kleinere Schöpfungen, aber durchweg gut, vertreten. Es sind entweder Ausbauten oder Umgestaltungen im Innern, wie an S. Giacomo Maggiore (1493—1518), von Pietro da Brensa, oder an S. Giovanni in Monte (1442—1456), von Cristoforo di Zanino (Façade 1473 von Domenico Berardi, die Kuppel von Arduino Ariguzzi 1514 bis 1517), S. Michele in Bosco (nach 1514), mit dem schönen Portal von Peruzzi; oder in reichem Frührenaissancestil gehaltene Façadenbauten, wie die köstlichen Beispiele von Madonna di Galliera (1510—1518), von Donato da Cernobbio, von S. Spirito oder von Corpus Domini (1478—1481). Ein schöner Pfeilerhof im gleichen Stil wurde durch Andrea Marchesi (Formigine) an S. Bartolommeo di Porta Ravegnana angelegt.

Ferrara. Im Gegensatz zu Bologna hat die Renaissancearchitektur in Ferrara dank dem prunkvollen Regiment der Este einige erstclassige Kirchenbauten

aufzuweisen, die in eigenartiger Weise den Geist der gothischen Traditionen mit den neuen Formen vereinigen. Es sind vor allem die zwei imposanten Ordenskirchen in Backstein, S. Benedetto und S. Francesco. Sie sind noch dreischiffig mit Kapellenreihen zu beiden Seiten; auch ist theilweise noch das Kreuzgewölbe beibehalten. Den grössten Eindruck macht S. Benedetto mit seiner musterhaften Bemalung und einer neuerdings durchgeführten verständnissvollen Renovirung. Erbaut wurde diese Pfeilerbasilika (1496 begonnen, 1563 geweiht) durch Giambattista und Alberto Tristani[1]. Die Seitenkapellen laden hier mit rundem Abschluss apsidal aus. Während die Seitenschiffe mit Flachkuppeln überdeckt sind, wechseln im Hauptschiff Tonnen mit Kuppeln ab. Die Façade ist unten durch Marmorpilaster gegliedert; die Seitengiebel wie der Mittelgiebel durch Voluten abgeschlossen. Von classischer Formenreinheit sind die zwei ausgedehnten, leider sehr verwahrlosten Klosterhöfe. An S. Francesco sind die zwei Geschosse der Façade durch einen köstlichen Fries geschieden. Das Innere dieser Säulenbasilika (erbaut durch Biagio Rossetti 1494—1530) ist gleichfalls von überwältigender Wirkung; das überaus breite Mittelschiff, das über der Arcadenreihe einen köstlichen Puttenfries zeigt, ist durch Flachkuppeln überwölbt, die Seitenschiffe dagegen durch eigentliche Kuppeln. Verwandten Charakter mit S. Francesco zeigt die gleichfalls als Säulenbasilika, mit Flachdecke, von Biagio Rossetti und Bartolommeo Tristani nach einem Entwurf Ercole Grandi's erbaute Kirche S. Maria in Vado (1495 ff.); die Innenwirkung ist hier aber bedeutend abgeschwächt durch das Fortfallen der Kapellenreihen. In S. Andrea, einer flach gedeckten Pfeilerbasilika, mit noch gothischer Façade, werden die Seitenschiffe noch mit Kuppelgewölben überspannt. Ganz im Renaissancegeist errichtet sind die einschiffige Certosakirche S. Cristoforo (1498—1553) mit Kuppelgewölben und die über dem griechischen Kreuz erbaute Kirche S. Spirito (1519).

Michelangelo.

Eine Sonderstellung für sich nimmt in der Geschichte der Hochrenaissance-Architektur Michelangelo[2] ein; nicht als ob er aus der Entwicklungsreihe schon in seinen Anfängen herausträte — steht er doch im engsten Zusammenhang mit seinem vielgeschmähten Nebenbuhler Bramante —, sondern weil er in rücksichtslosester Weise auch auf diesem Gebiet die schrankenlose Gewalt seines Künstlergenius über alle constructiven Gesetze und Formen hinaus walten und jene mit dem Zweck und der eigentlichen Bedeutung in schroffem Widerspruch stehenden Willkürformen und -glieder schuf, die man als die Quelle des Barockstils bezeichnen muss. Seiner wichtigsten baulichen Unternehmungen wurde schon in anderem Zusammenhang gedacht. Hier sei nur noch nachgetragen der für Clemens VII begonnene Bau der Biblioteca Laurenziana in Florenz (1523—1526), mit der schon im vollsten Barock gehaltenen Vorhalle und von Vasari ausgeführten Treppe, während das Innere des Gebäudes durchaus einfach und von vornehmer Schönheit ist. Von der schönen und wirkungsvollen Umwandlung der Diocletiansthermen zur Kirche S. Maria degli Angeli (1563—1566) ist wenig mehr ausser dem anstossenden Klosterhof von Michelangelo selbst rein erhalten. Ebenfalls den allerletzten Lebensjahren

[1] Einiges über die Baugeschichte in der Festnummer ‚Per il IV Centenario di S. Francesco di Paola' (Ferrara 1907, 21.—28. April).

[2] Vgl. die feinsinnige Würdigung von H. v. Geymüller Michelangelo als Decorateur und Architekt. München 1904. — Viel weniger günstig urteilt über Michelangelo der im Grunde recht einseitige Garnier in Gaz. des Beaux-Arts 2e Sér. XIII (1876) 200. — Sortais Michel-Ange architecte de S. Pierre (Etudes CIX [1906] 188 à 204).

des Meisters gehört die ganz und gar verwilderte Porta Pia an, an der er ‚ein mit seiner Aufgabe in keinem Zusammenhang mehr stehendes Curvenspiel treibt'. Schon aus den dreissiger Jahren datirt der Bauplan für den Capitolsplatz, der aber nicht ganz im Sinne des Meisters durchgeführt wurde und dadurch manches von seiner Wirkung einbüsste. Die drei Paläste, der dazwischenliegende Hof mit der Marc-Aurel-Statue, die grossartige Doppeltreppe mit dem Brunnen und den Flussgöttern am Senatorenpalast (1546), die von der Stadt her aufwärts führende Rampe mit der Balustrade und den Dioskuren: Alles ist zu einem unvergleichlich wirkungsvollen Gesammtbild zusammencomponirt. Mit Rücksicht auf die Beschränktheit der Raumverhältnisse ist nach Geymüller das architektonische Element betont, welches den Eindruck des Bekrönenden hervorruft. Darum nimmt an den Seitenpalästen das Gebälk mit Balustrade mehr als ein Viertel und mit den Statuen darauf mehr als ein Drittel ein. In das Verwirrende, das die so ganz heterogenen Schöpfungen Michelangelo's hervorrufen, hat erstmals H. v. Geymüllers verständnissvoll-feinsinnige Untersuchung Licht gebracht, indem er drei nebeneinander herlaufende Richtungen in der Schaffensweise des Meisters unterschied: eine strenge, der die Fenster am Palazzo Medici in Florenz, die Façadenprojecte für S. Lorenzo, die Architektur der Nuova Sagrestia bei S. Lorenzo, das Modell für S. Giovanni de' Fiorentini, der Brunnen der Engelsburg, die Paläste auf dem Capitol in ihrer Gesammtcomposition angehören; eine gemischte, der das Grabmal Julius' II, die Laurenziana, der Ausbau des Palazzo Farnese, S. Peter zuzuzählen sind; und schliesslich eine freie Richtung, die durch die gemalte Architektur der Sixtinadecke, die Thüren und Nischen der neuen Sacristei von S. Lorenzo, das Vestibül der Laurenziana, die Porta Pia u. a. gekennzeichnet ist[1]. *‚Concetti grandiosi e terribili e strani'*, musste selbst ein Vasari von diesen letzten Entwürfen gestehen. Das Princip reiner Willkür ist hier leitendes Gesetz (*‚non s'è mai voluto obligare a legge o antica o moderna di cose d'architettura'* — Vasari VII 233). Die ausgesprochene ‚ideale Auffassung' im Gegensatz zur ‚realistischen' ist der Grundpfeiler seiner Kunst, insofern er weniger der technischen, constructiven Denkweise folgte denn den Eingebungen seiner künstlerischen Phantasie. Auf die Ausbildung des Details kam es ihm selten an; die Gesammtwirkung allein, die grossen Contouren, die eine Gesammtstimmung bedingen sollten, hatte er im Auge. An den antiken Monumenten, wie dem Marcellustheater, hatte er den Massstab des Colossalen gewonnen; ihn in die Wirklichkeit überzuführen, arbeitete er hauptsächlich auf Licht- und Schattenwirkung hin durch möglichste Verstärkung der Bauglieder. Geymüller hat gezeigt, welche Ziele Michelangelo auf dem Boden dieser Grundvoraussetzung erstrebte; er nennt die Belebung der Composition durch den Gegensatz von schmalen und breiten Intervallen, durch Vermehrung der Gegensätze und Spiel und Harmonie im Zusammenwirken zweier verwandter, aber verschiedener Elemente (Vermehrung der Umrahmung an Nischen und Fenstern; die Zertheilung der Bekrönungen; die Umwandlung der Säule vom tragenden Princip zum Symbol des Lebens, deshalb in die Mauer hineingestellt, wie im Vestibül der Laurenziana); weiterhin macht der Kunstkritiker namhaft das Streben nach Ueberwindung gewollter, gesuchter Schwierigkeiten und die vollkommene Freiheit in Beherrschung der Composition, die Fähigkeit, für

[1] Geymüller a. a. O. S. 45. 51.

jede Idee, jeden Einfall eine künstlerische Lösung und Form zu schaffen. ,Das unaufhörliche Suchen nach neuen Ideen, das Ringen nach neuen Lösungen schwieriger Probleme hat die *difficoltà* seiner *maniera* sowie das Fehlen der natürlichen *grazia* und des Naiven, wenn nicht hervorgerufen, so doch sicherlich noch mehr betont' (a. a. O. S. 53). Daher denn auch in seiner Kunst stets der Charakter des Gespannten, des unerhörten Könnens im Gegensatz zum einfach Empfundenen. Dass er freilich auch in strengen Formen schaffen und auf dem einfachen, natürlichen Weg die Ideale des Schönen finden konnte, das zeigt, abgesehen von vielem Andern, die wundervolle Kuppel von S. Peter.

An Michelangelo schlossen sich eine Anzahl Meister an, wenn auch theilweise noch mit einiger Zurückhaltung in der Ausnützung der von ihm gegebenen Anregungen. So Giacomo della Porta (1541—1604): ausser dem Ausbau von al Gesù und der S. Peterskuppel von ihm die Façade von S. Luigi de' Francesi, die von S. Maria in Via; der Ausbau von S. Giovanni de' Fiorentini und S. Caterina de' Funari (1549—1564); der Umbau des Querschiffs der Laterankirche; die später überreich vergoldete Annunziata in Genua; die Paläste Serlupi, Niccolini, Aldobrandini in Rom, Villa Aldobrandini in Frascati; die Sapienza in Rom (1575 begonnen); der Schildkrötenbrunnen auf Piazza Mattei mit den nackten Jünglingen Landini's; — Domenico Fontana (1543—1607): der Lateranpalast, 1586 ff.; der Palazzo Reale in Neapel; die Sixtinische Kapelle in S. Maria Maggiore zu Rom, 1584, die schon der spätern Richtung zugehören; — Bartolommeo Ammanati (1511—1592): Palastbauten in Florenz und Lucca; der gewaltige Pfeilerhof des Pittipalastes, 1558—1570; der des Collegio Romano in Rom, 1582; der Klosterhof von S. Spirito in Florenz; der ursprüngliche Entwurf des Domes von Montepulciano, der später nach S. Maria degli Angeli bei Assisi von Ippolito Scalza abgeändert wurde; — und Carlo Maderna (1556—1629): ausser dem Langhaus und der Façade von S. Peter das Innere von S. Andrea della Valle, von mächtig-feierlicher Wirkung; die Façade von S. Francesca Romana; Palazzo Barberini und Palazzo Mattei theilweise.

Giacomo della Porta.

Domenico Fontana.

Ammanati.

Maderna.

Theoretiker.

Wenn aber Michelangelo's erdrückendes Vorbild in seiner rücksichtslosen Willkür nicht sofort verhängnissvoll wurde, so gebührt das Verdienst einer Gruppe von Künstlern, die in ihrem Ausgangspunkt auf diametral entgegengesetztem Boden standen, in ihrem Endresultat aber mit Michelangelo sich trafen. Gegenüber dem jede Tradition überspringenden Subjectivismus Michelangelo's sind sie die Meister strengster gesetzmässiger Folgerichtigkeit, die bei Vitruv und den alten Bauten die Principien eigenen Schaffens suchen, nicht schülerhaft pedantisch sie in die Wirklichkeit umsetzen, sondern immer mit einer gewissen und oft recht weit gehenden Selbständigkeit die alten Formen zum Theil für ganz neue Bedürfnisse anwenden. Gerade in dieser klaren Gesetzmässigkeit beruht der hohe pädagogische Werth ihrer Schöpfungen und ihr Einfluss auf die nächsten Jahrhunderte; in dem fein entwickelten Sinn für Raumschönheit und im Streben nach colossalen Verhältnissen besteht deren ästhetische Bedeutung. Nur bis zu einem gewissen Grade kann man mit Burckhardt im letzteren Punkt den Ausdruck der Stimmungswelt der Gegenreformation erblicken. Denn gerade für den neubelebten religiösen Eifer, für die wenn auch noch so vielfach unechte Mystik dieser und der nächstfolgenden Zeit eignet sich die grossartig-kühle Pracht der Raumverhältnisse Palladio'scher Kirchen herzlich wenig; weit besser könnte man diesen Stil dem aristokratisch-kalten Empfinden der humanistischen

Tage angepasst finden, und weit geeigneter für die Epoche und die Empfindungswelt der Gegenreformation den überladenen, unruhigen Zierstil des Barock. Eher wird man Burckhardt Recht geben, wenn er im Palaststil dieser Classicisten den Stimmungsgehalt des vornehmen, von Spanien ausgehenden Ceremoniells wiederfindet. Die Ausdrucksweise dieser Richtung geht auf schärfere Betonung der einzelnen Glieder, aber auch auf kältere, nüchternere Behandlung, so dass der decorative, von der Frührenaissance her herrschende Einschlag in der Architektur, selbst noch bei Bramante, am stärksten bei Sansovino, von jetzt ab verschwindet. Vortretende Säulensysteme, statt der bisherigen Pilaster, bringen eine stärkere Belebung und zugleich die Licht- und Schattenwirkung hervor; Fenster und Portale werden derber gestaltet.



Fig. 245. Kirche del Gesù zu Rom. (Phot. Alinari)

Vignola.

Die Führer dieser classicistischen Bewegung sind der an anderer Stelle uns noch begegnende Serlio, der hauptsächlich nur als Theoretiker in Betracht kommt, und die zwei auch durch die Praxis vorbildlich gewordenen Meister Vignola und Palladio. Entscheidend wurden bei Giacomo Barozzi von Vignola (1507—1573) für sein späteres Leben und besonders sein theoretisches Wirken die Arbeiten, die er in den dreissiger Jahren für die Vitruv-Akademie in Rom zu machen hatte. Es folgte darauf eine fast dreijährige Wirksamkeit in Fontainebleau (1541—1543). Von diesem Meister, dessen Handbuch der Säulenordnungen auf lange Zeit hinaus für die Kenntniss der antiken Stilformen massgebend blieb, erhielten Bologna (wichtiger Façadenentwurf für S. Petronio[1]) und Montepulciano eine Anzahl Palastbauten, letzterer Ort auch die Kirchen S. Chiara und Madonna delle Grazie; Nepi das einschiffige Kirchlein S. Tolomeo. Weitaus das Grossartigste aber ist das für den Cardinal Alessandro Farnese 1555—1564 erbaute fünfeckige Castell Caprarola mit reichster Innendecoration und grossartigem doppelgeschossigen Hallenhof; kleinere, aber durch die Gesammtstimmung nicht weniger wirkungsvolle Verhältnisse weist das Casino und die Villa bei der Vigna des Papstes Julius III an der Via Flaminia in Rom auf, an deren Gestaltung auch noch andere Meister, wie Vasari, betheiligt und die wunderlichen Einfälle der Bauherrn selbst von grösstem

[1] Abb. bei Willich Taf. I. — Gurlitt Geschichte des Barockstils I (Stuttg. 1887) 49.

Einfluss waren. Mit der Kirche al Gesù in Rom (1568 vollendet von Giacomo della Porta; Fig. 245 u. 246) hat Vignola den Kirchentypus des Barock geschaffen. Die Weiträumigkeit des Hauptschiffes erzielt er durch möglichste Hochführung und Weitspannung der Gewölbe, durch Beschränkung der Seitenschiffe bezw. deren Ersetzung durch tribünenüberragte, abgeschlossene Kapellen. Die Seitenräume sind hier unbedingt dem einen Hauptraum untergeordnet, und gerade durch diese Vereinfachung sowie durch das Mittel des Contrastes ist diesem Raume eine möglichst mächtige Wirkung gesichert. Höchste Anerkennung verdient die geschickte Angliederung der Kuppel an den Langhausbau. Im untern, allein von ihm herrührenden Theil, noch in der ernsten Spätrenaissance gehalten, greift in der reichen, den Constructionsgedanken verwischenden Decoration des obern und in der Façadenbehandlung schon der als Jesuitenstil bekannte Zierstiel der spätern Entwicklung platz[1].


Fig. 246. Inneres der Kirche del Gesù zu Rom. (Phot. Anderson.)

Weitere Architekten der Spätzeit.

Wir reihen hier eine Anzahl Künstler an, die die Anregungen Bramante's und Michelangelo's weiter verfolgten und gleichzeitig auch der theoretisirenden Richtung nahestanden, wie der Archäologe und Michelangelo-Gegner Pirro Ligorio (gest. 1583: Villa Pia in Rom, Villa d'Este in Tivoli); Annibale Lippi (gest. 1581: Villa Medici für Cardinal Ricci auf dem Pincio); Martino Lunghi d. Ae. (Cesi-Kapelle in S. Maria Maggiore, ca. 1565; Villa Mondragone bei Frascati für Cardinal Altemps; der Umbau von S. Girolamo degli Schiavoni, 1587; das Innere des Chiesa Nuova; der nicht ganz durchgeführte Entwurf zum Palazzo Borghese, ca. 1590); der Michelangelo-Schüler Giorgio Vasari aus Arezzo (1511—1574, der bekannte Kunstschriftsteller, dessen architektonische Leistungen werthvoller sind als seine manierirten Malereien: Uffizien in Florenz, von 1560 an; die Abbadia

[1] Vgl. Vasari-Milanesi VII 105. — Hans Willich Giac. Barozzi da Vignola. Strassb. 1906. — Aus einem von Willich mitgetheilten Brief des Cardinals Alessandro Farnese (S. 136) geht hervor, dass Dieser sowie der Ordensgeneral bestimmenden Einfluss auf die Gestaltung des Baues hatten. ‚Der Entwurf soll ... in Höhe, Länge und Breite nach den guten Regeln der Baukunst wohl proportionirt sein, und zwar die Kirche nicht drei, sondern bloss ein Schiff erhalten, mit Kapellen auf beiden Seiten.... Unter allen Umständen soll sie eingewölbt werden, wenn auch der Predigten halber gewisse Schwierigkeiten gemacht werden.' Zu beachten ist, dass hier von seiten der Auftraggeber Einschiffigkeit und Einwölbung verlangt werden. — Willich schreibt trotz des Widerspruchs von Wölfflin und Burckhardt Vignola auch den später allerdings sehr stark abgeänderten Plan von S. Maria degli Angeli bei Assisi (1569 ff.) zu (S. 146 ff.).

de' Cassinensi zu Arezzo, ca. 1550); der in Bologna (Chor von S. Pietro, mit seinem Bruder Domenico, 1575; Façade der Universität; Hof des erzbischöflichen Palastes) und hauptsächlich in Mailand, zeitweilig als Dombaumeister (Entwurf für die noch an den Thüren und Fenstern erhaltene Renaissanceverkleidung der Façade des Domes; die äusserst wirkungsvolle Kirche S. Fedele, 1569—1579; die Rundkirche S. Sebastiano; die Madonna della Pietà in Cannobio, 1571; die einschiffige, S. Andrea in Mantua nachgebildete Kirche S. Gaudenzio in Novara, 1577; der vordere doppelgeschossige Rusticahof des erzbischöflichen Palastes in Mailand), einige Zeit auch in Spanien thätige Pellegrino Tibaldi (geb. 1532 in Valsolda, gest. 1592 in Mailand), der meist mit seinem Bruder Domenico (gest. 1585) zusammen arbeitete.

Genua. In Genua, wo Giovanni Angelo Montorsoli (1507—1563), Giovanni Battista Castello (gest. 1569) und Rocco Pennone den prunkvollen Palasttyp vertreten, hat erst der

Alessi. Peruginer Galeazzo Alessi (geb. 1500 in Perugia, gest. 31. Dec. 1572 ebenda) eine Umgestaltung des Architekturbildes der Stadt angebahnt (Paläste in der Strada Nuova, Villen in den Vorstädten). Seine uns allein näher interessirende Hauptschöpfung ist S. Maria di Carignano (1552), die ins Kleinere übersetzte Wiederholung des Bramante'schen Entwurfes für S. Peter (Fig. 247 u. 248): über dem griechischen Kreuz eine Centralkuppel, von vier Thürmen an den Ecken flankirt. Der schönen Innenwirkung entspricht nicht ganz das wol nachträglich stark willkürlich umgestaltete Aeussere. Wie alle grossen Architekten dieser Zeit erstrebte auch er hier weniger eine schöne Detaildurchbildung als eine grossartige Totalwirkung. Im Palastbau aber huldigt er einem überreichen Detail, der Freude an immer neuen, malerischen Formen, im Gegensatz zum Streben nach Massenwirkung und strenger, das Detail möglichst vernachlässigender Gesetzmässigkeit bei Vignola. In Mailand, wo der reich ornamentirte, edle Palazzo Marino sein Hauptwerk ausmacht, geht auf ihn noch der Entwurf der überladenen, an Vignola's S. Petronius-Entwurf erinnernden Façade von S. Maria presso S. Celso zurück (1570—1572, von Martino Lunghi ausgeführt).

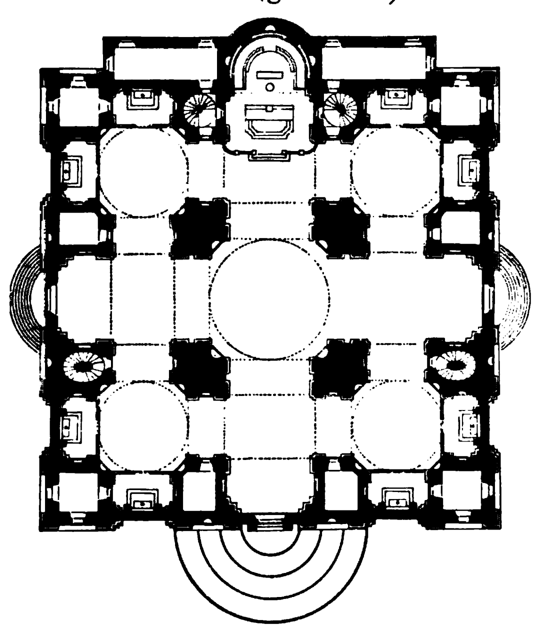


Fig. 247. Grundriss von S. Maria di Carignano zu Genua. (Nach Ebe.)

Am weitesten ging im Streben nach Totalwirkung der letzte grosse Meister des

Palladio. Cinquecento und der Letzte der Theoretiker, der Vicentiner Andrea Palladio[1]

[1] Vgl. Mothes Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs II 198 ff. — Dohme Kunst und Künstler Italiens II 3, Nr. 72. 73. — Barichella Palladio e la sua scuola. Lonigo 1880. — Zanella Vita di Palladio. Mil. 1880. — H. Auer in Lützows Zeitschrift f. bildende Kunst 1882. — Oct. Bertotti Scamozzi Les bâtiments et les dessins d'André Palladio. 4 vols. Vicenza 1776 à 1781.

(1507—1580), vielleicht der beste Kenner des Geistes und des organischen Zusammenhangs antiker Bauten, der am consequentesten die Gesetzmässigkeit constructiver Glieder walten liess und mit wenig und einfachen Mitteln eine imponirende Grossartigkeit in der Raumgestaltung zu erzielen verstand. Ueber seine Entwicklung ist nur bekannt, dass er von seinem Freund und Landsmann, dem humanistischen Dichter Trissino (gest. 1550), 1541 nach Rom mitgenommen wurde und dort einige Jahre die antiken Denkmäler und daneben Vitruv studirte, auch sonst auf grossen Reisen durch Italien und ins Ausland seinen Blick für die alten Monumente schärfte und erweiterte. Seit 1543 wieder in der Heimat, erhielt er dort den wichtigen Auftrag, den



Fig. 248. S. Maria di Carignano zu Genua. (Phot. Brogi.)

Pallazzo della Ragione mit einer zeitgemässen Umkleidung zu versehen (1545). Er legte um den alten Kern die sogenannte Basilika, eine ringsum geführte, zweigeschossige Halle nach dem Motiv der Marcusbibliothek in Venedig, aber durch die Verkröpfung des Gesimses über den Säulencapitellen und durch die Freistellung der kleineren, gekuppelten Arcadensäulen weit bewegter und leichter als diese, constructiv auch viel folgerichtiger und darum auch trotz des Verzichtes auf alles Decorative viel wirkungsvoller. Es kann hier nicht weiter verfolgt werden, welch ungeheuren Einfluss dieser vielbewunderte Bau hatte, wie wir es uns auch versagen müssen, auf die andern Profanbauten in Vicenza (u. a. Palazzo Chieregati, Pal. Marcantonio Tieni, Teatro Olimpico) näher einzugehen, an denen der Künstler, meist völlig frei von materiellen Rücksichten und auch auf die praktische Bestimmung weniger bedacht, seine

grossen Gedanken verwirklichte. Wohl aber darf hervorgehoben werden, dass Palladio Vicenza sein kunsthistorisches Gepräge verliehen und durch seine unvergleichlich gross und gesetzmässig durchgeführten Bauten einen auf lange hinaus wirksamen Damm gegen die überhandnehmende Willkür geschaffen hat.

Bauten in Venedig.

Nicht minder bedeutsam hat er auch der kirchlichen Kunst mit zwei Bauwerken in Venedig die Wege gewiesen, mit dem Um- und Ausbau von S. Giorgio Maggiore (begonnen 1565, Chor 1584—1589, Façade erst 1602—1610) und dem Neubau von il Redentore (1577—1592). Während die erstere Anlage (Fig. 249) das dreischiffige Basilikasystem noch beibehielt, schuf er in der Votivkirche il Redentore (Fig. 250) nach dem Vorbild von al Gesù in Rom einen einschiffigen, gross wirkenden Innenraum mit Seitenkapellen, über der Vierung eine Kuppel. Auf mächtigen vorspringenden Halbsäulen mit Compositcapitellen ruht das Hauptgesims, indes die Kapellenarcaden auf niedrigeren Pilastern aufsitzen. Alles



Fig. 249. Inneres von S. Giorgio Maggiore zu Venedig. (Phot. Naya.)

ist auf grosse, einfache Wirkung gestimmt, daher der völlige Abmangel an Ziergliedern, aber auch eine Grossartigkeit, die kalt und steif bleibt. Entsprechend der innern Ordnung bildete Palladio, zum Theil an Alberti's Vorbild anknüpfend, die abschliessende Façadenwand von S. Giorgio gleichfalls als einen einheitlichen, einfach gegliederten Organismus: vier mächtige, durchgehende Säulen mit Gebälk und einem das Ganze, nicht etwa bloss ein oberstes Geschoss krönenden Giebel gliedern die Mittelschifffront, daneben zur Seite niedrigere sich anlegende Halbgiebel. Es ist keine Frage, dass hiermit das constructive Gesetz viel strenger erfasst, der Eindruck machtvoller Majestät viel gewaltiger erzielt und das antike Vorbild des Sacralbaues viel unmittelbarer wieder erweckt ist. Und doch hat ausserhalb Venedigs diese Lösung wenig Anklang gefunden: die Schwierigkeit der Beschaffung so riesenhafter Säulen mochte ebenso davon abschrecken wie das Störende der seitlichen Halbgiebel.

Was Palladio in seinen Schöpfungen suchte, hat er selbst angedeutet: ‚Was ist die Baukunst anderes als die Proportionalität der Glieder an einem

Körper? Dieser muss mit jenen, die Glieder mit dem Gesammtkörper in einem harmonischen Verhältnisse stehen, wodurch jene Schönheit erreicht wird, welche die Griechen Eurhythmie nannten.'[1] Selten ist dieses organische Ebenmass von einem Künstler ernster erfasst und consequenter durchgeführt, selten auch eine grossartigere Raumentwicklung erzielt worden, in ihrer herben, ruhigen Majestät den gewaltigen Schöpfungen der römischen Kaiserzeit vergleichbar, nur ohne den Zauber des Ornamentes, der über jene ausgegossen ist. ,Man empfindet', meint Gurlitt, ,an jedem Werke des grossen Vicentiners mit unvergleichlichem Wohlbehagen, dass hier jeder Theil in Beziehung zum Ganzen steht, dass hier eine Tiefe der innern Zusammengehörigkeit aller Glieder obwaltet, wie sie vorher selbst an Phantasie und künstlerischer Begabung überlegene Renaissancekünstler nie geschaffen, und wie sie auch von den späteren Schülern Palladio's nur in ganz vereinzelten Fällen annähernd erreicht wurde.'[2]



Fig. 250. Kirche del Redentore zu Venedig. (Phot. Naya.)

An der Schwelle des 17. Jahrhunderts muss unsere Betrachtung Halt machen; was auf Palladio folgt, ist das Gegentheil seiner strengen Gesetzmässigkeit. So zahlreiche Nachahmer seine besonders gut sich einprägende Richtung auch fand und so oft man sich auch immer zu ihr in den folgenden Jahrhunderten wie zu einem festen Halt inmitten einer chaotischen Auflösung flüchtete, die Folgezeit gehörte doch dem Princip der Willkür, dem der Bernini der Architektur, Borromini, seinen Stempel aufdrückte. Mit ihm hielt das manierirt Malerische auch in diesem Zweig der Kunst Einzug, wie es durch den neapolitanischen Bildhauer auf dem Gebiete der Plastik der Fall war.

Palladio-Stil u. kirchliche Kunst.

Die Frage muss noch aufgeworfen werden, ob der Palladio-Stil noch kirchlichen Geist in sich trug. Dass er unkirchlich war, kann und darf ebensowenig behauptet werden, wie dass er den kirchlichen und sacralen Erfordernissen nicht in alleweg entsprochen habe. Vielleicht sprach aus diesen ernsten, grossen Linien und Formen, aus dieser überwältigenden Consequenz des Aufbaues und aus diesen imposanten Raumverhältnissen viel mehr der Geist wahren, transcendentalen Christenthums als aus dem schreienden,

[1] Vgl. Dohme in Kunst u. Künstler S. 33. [2] Gurlitt Gesch. des Barockstils I 38.

aufdringlichen Prunk der nächstfolgenden Stilphasen; vielleicht auch lud dieses einfach-grosse, kühle, alles ablenkenden Prunkes sich begebende Gefüge viel mehr zur Selbsteinkehr und zum geistigen Verkehr mit dem himmlischen Vater ein als irgend ein anderer Stil, ausser dem frühen romanischen und der reinen Gothik. Dass in diesen Bauten der antik-heidnische Tempel wieder entstanden sei, ist eine völlige Verkennung der Innengestaltung dieser Anlagen. Sowenig Rücksicht Palladio auch sonst auf praktische Bestimmung zu nehmen pflegte und so sehr er auch mit der Nachbildung der altclassischen Stilgesetze Ernst machte, in seinen Kirchenbauten war der die Disposition angebende Factor nicht zunächst sein künstlerisches Empfinden, sondern der Zweck des Gotteshauses und die Erfordernisse des Gottesdienstes. Aber etwas anderes muss doch gegen die Durchführung seiner Kirchen geäussert werden: es fehlt ihnen in ihrer starren Gesetzmässigkeit und in der Absichtlichkeit ihres Organismus die Wärme der Stimmung, der der betende und an seinen Gott sich wendende Christ nicht leicht entbehren mag, das Parfum der Wohligkeit, das rasch das Herz des Menschen sich erschliessen lässt. Sodann darf auch nicht übersehen werden, dass der bewegtere, dissolutere und prunkvollere Stil des Barock geschichtlich berechtigter war; dass anderseits die Richtung der Theoretiker in ihrer schulmässigen Berechnung im Herzen des Volkes keinen Anklang fand und seine Sympathien somit nicht mit sich reissen konnte. Die Tage des Humanismus waren jetzt nach all den Stürmen längst verflogen.

Neapel.

Neapel weist aus den Tagen der Hochrenaissance keine bedeutendere Künstlergestalt auf; wie die Schwesterkünste, ist auch die Architektur hier auf die auswärtigen Einflüsse angewiesen. Wichtigere religiöse Bauwerke sind aus der guten Zeit des 16. Jahrhunderts keine zu verzeichnen; das künstlerische Interesse der Neapolitaner dem Gotteshaus gegenüber scheint sich mit der Errichtung und vor allem mit der reichen Ausschmückung der Familienkapellen erschöpft zu haben. Lange Zeit behauptete sich die Gothik, die unter dem Regiment der Anjous Neapel die herrlichsten Kirchenbauten geschenkt hat. Mit dem Hause Aragon hielt die Frührenaissance ihren Einzug, um sich hier noch zu behaupten zu einer Zeit, da anderwärts selbst schon die Hochrenaissance überholt war. Der Frühstil wurde hierher vermittelt von Florenz und Rom aus, während am Schlusse des Jahrhunderts der zum Barock hindrängende Uebergangsstil hauptsächlich von Genua herkam. Soweit sich bei dem völligen Mangel einer wissenschaftlichen Bearbeitung der Geschichte der Renaissance in Neapel übersehen lässt, ist Giuliano da Majano der Erste gewesen, der hier der Gothik mit einer neuen Formensprache gegenübertrat. Von Alphons von Aragon berufen, schuf er in Montoliveto die prachtvoll decorirte Piccolomini-Kapelle (nach der Grabkapelle des Cardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz). Decorativ gleich wirkungsvoll ist der der gleichen Zeit angehörige Triumphbogen Alfonso's (1455—1470) am Castel Nuovo. Im Profanbau tritt uns das Florentiner Rusticaschema an Novello's da S. Lucano Palast des Roberto Sanseverino (1470—1480) entgegen, später zur Kirche Gesù Nuovo umgewandelt, an den alten Bau aber noch erinnernd durch die facettirte Façade, die sich gleich einer ungegliederten Wand an das Innere legt. Dem Neapolitaner Gabriele d'Agnolo, dem Erbauer des machtvollen Palazzo Gravina (heute Post), schreibt Domenici das Kirchlein S. Maria Egiziaca zu; dem Giovanni Donnadio aus Mormanno (gest. 1522) gehört das ganz im hochflorentinischen Stil gehaltene Kirchlein S. Maria della Stella (1519) an S. Severino und vielleicht auch das Oratorium des Pontanus (1492) an. Ent-

wickelter sind auch nicht S. Maria Nuova (Ende des 16. Jahrhunderts umgebaut) und S. Caterina a Formello (1523), von Antonio Fiorentino; dagegen zeigt S. Maria delle Grazie (1517—1524) sehr beachtenswerthe Formen: einschiffig mit flacher Decke, triumphbogenartige Kapelleneingänge. Eine regere Thätigkeit auf dem Gebiet des Kirchenbaues zeigt sich erst gegen Schluss des Jahrhunderts. Damals (1584) entstand durch P. Pietro Provedo die Kirche Gesù Nuovo, eine der edelsten Schöpfungen des Spätstils, ein Compromiss zwischen dem central angelegten S. Ambrogio in Genua und dem Gesù in Rom, deutlich an den ursprünglichen Plan von S. Peter erinnernd, im Innern (von Fansaga; Fig. 251) von herrlicher Wirkung der Raumgliederung und von einer bei allem Reichthum nicht störenden Farbenpracht. Ihr nachgebildet ist die gleichfalls central über dem griechischen Kreuz 1602 angelegte Kirche dell' Ascensione. Ersichtlich wieder auf das Schema der Frührenaissance geht der Uebergangsbau S. Filippo-Neri, genannt Gerolomini, zurück, 1592 von Dionisio di Bartolommeo entworfen, 1602 von Dionigi Lazzari mit etwas abgeänderter Kuppel überdeckt: eine dreischiffige Basilika in der Form des lateinischen Kreuzes, mit mächtigen korinthischen Säulen und schönem Fries über den Arcaden; die Mittelschiffdecke übermässig vergoldet; die mit flachen Kuppeln überdeckten Seitenschiffe öffnen sich in eine Folge von tonnengewölbten Kapellen; der gerade geschlossene Chor hat gleichfalls Tonnenwölbung. Auch Lazzari's Façade zeigt die mächtigen reichen Formen dieses Uebergangsstils. Al Gesù in Rom nahm der Theatinermönch Grimaldi zum Vorbild für SS. Apostoli (1608), in dessen Innerem vor allem das prachtvolle Gurtgesims glücklich wirkt. Der gleiche Meister schuf um dieselbe Zeit für den Dom die



Fig. 251. Kirche Gesù Nuovo zu Neapel. Inneres. (Phot. Alinari.)

prunkvolle Cappella del Tesoro im griechischen Kreuz und etwas früher S. Paolo Maggiore (1590). Jene grosszügig einfache Richtung eines Palladio, die nur durch den Rhythmus der Formen und der Verhältnisse wirken will, hat hier keine Nachahmung gefunden; eine S. Giustina von Padua wäre in Neapel undenkbar; dagegen ist der Stil eines Fansaga und Bernini, der im 17. Jahrhundert in Neapel der Architektur Triumphe verschafft, psychologisch berechtigt an der Stätte von so viel Lust und so laut rauschender Lebensfreude.

2.

Neuer Kirchentyp?

Man spricht gern von einem neuen Kirchentyp, den die Renaissance geschaffen haben soll; die strengsten Gothiker wurden auch nicht müde, ihn als bestes Argument für den antikirchlichen Geist dieser Culturbewegung stets wieder anzurufen. Indes hat man doch bei näherem Zusehen einräumen müssen, dass das Kirchenschema in Allem der Tradition fast noch mehr folgte als das gothische: Centralbau und Longitudinal- oder Basilikalgestaltung waren die zwei Bauschemata, welche die Kirche seit den ersten Jahrhunderten für ihre Gotteshäuser verwenden liess. Das Neue bestand schliesslich auch nur in rein structiven oder ästhetischen Formen und Elementen, welche der Antike mehr oder weniger folgerichtig entlehnt wurden. Bezüglich ihrer aber ist doch festzuhalten, dass die alte Kirche auch genau den gleichen Ausweg genommen hat. Aus ihren ältesten Bauten und den frühesten figuralen Darstellungen ihrer Ideenwelt spricht der Formensinn der Antike ebensosehr wie aus ihren schriftlichen Ueberlieferungen, und Graus, der der Renaissance auch als kirchlicher Kunstrichtung zu einer Zeit das Wort schon redete, als noch Muth dazu gehörte, hat recht, wenn er die Frage stellt: ‚ob es recht ist, dass man Alles, was der Antike entstammt, mit dem Heidenthum in einen Sack wirft, — ob es zulässig ist, die römische Antike überhaupt mit dem Heidenthum zu verwechseln‘[1]. Indes berührt uns diese principielle Frage hier weniger mehr als die nach den etwaigen Aenderungen, welche der Cultraum unter der Einwirkung der Renaissance erfahren haben soll. Man hat als wichtigste Neuerungen die consequentere Uebernahme des Centralbaues für das Gotteshaus und hinsichtlich des basilikalen Schema's die Durchführung der Einschiffigkeit genannt und darin etwas wie ein Verfehlen gegen die Tradition erblickt.

Centralbau.

Was den Centralbau betrifft, so hat die Renaissance freilich unverkennbare Vorliebe für ihn gezeigt, wie sie ihn auch bis zur denkbar höchsten Vollendung gebracht hat. Für diese Bevorzugung waren aber nicht etwa antikirchliche oder antitraditionelle Tendenzen bestimmend, sondern das künstlerisch-ästhetische Ideal, das dieser Bewegung vorschwebte. Wie schon die Spätantike im Centralschema das Höchste ausgesprochen hat, was auf dem Gebiet der Architektur ihr zu sagen vergönnt war, so hat auch die Renaissance von vornherein in diesem Typ das beste Mittel erblickt, die einheitlichste, übersichtlichste Zusammenstellung eines Raumes, die denkbar grösste Ueberwölbung und die harmonischeste Gliederung im Innern wie Aeussern durch einen einzigen Gedanken zu erzielen. ‚Diese Bauweise‘, urteilt Burckhardt[2], ‚in ihrer Vollkommenheit verwirklicht alle Ideale der Renaissance: absolute Einheit und Symmetrie, vollendet schöne Gliederung und Steigerung des Raumes,

[1] Joh. Graus Vom Gebiet der kirchlichen Kunst (Graz 1904) S. 134.

[2] Burckhardt-Holtzinger Geschichte der Renaissance in Italien[4] (Stuttg. 1904) S. 121.

harmonische Durchbildung im Innern und Aeussern, ohne müssige Façaden, und die herrlichste Anordnung des Lichtes.‘

Das centrale Schema war aber auch in den liturgischen Dienst von allem Anfang an eingeführt gewesen; und wenn es der Renaissance sich empfahl durch künstlerische Vortheile, so konnte sie sich auch auf Culttraditionen hierfür berufen. Freilich hatte der Centralbau im engern Sinn für den wichtigsten Theil der Liturgie, für die Feier des heiligen Messopfers, nicht dieselbe logische Anpassungsfähigkeit wie der Basilikatyp, nicht dieselbe der heiligen Function entsprechende Gliederung, die den Raum der Gläubigen von dem Altarraum organisch trennt und alle Bewegung in letzterem concentrirt. Dagegen hatte sich der Kuppelbau nach vorchristlichem Vorbild für Grabbauten, Baptisterien, für Memorien oder Kapellen nicht nur in altchristlicher Zeit, sondern selbst noch im Mittelalter empfohlen, wo namentlich Schlosskapellen, die Nachbildungen der Grabkirche in Jerusalem, die Kapellen des Templerordens und die auf Friedhöfen häufig centrale Anlage erhielten[1]. Und dass letztere im Mittelalter nichts Seltenes oder Anormales darstellte, zeigt die Aussprache des Liturgikers Durandus und seine symbolische Interpretation des Centralbaues[2]. In dieser durch die Liturgie bedingten Einschränkung hat auch die Renaissance von dem Ideal ihres Kirchenbauschema's Gebrauch gemacht; nur secundär hat sie es anfangs zugelassen für Kapellen oder Sacristeien, für Votiv-, namentlich Marienkirchen. Wo man darüber hinausging, da suchte man bald eine compromissartige Lösung durch jene, nur selten zu einer wirkungsvollen, durchweg harmonischen Raumgestaltung erhobenen Verbindung vom Centralschema mit dem basilikalen Typ, die schliesslich auch für die Peterskirche gewählt wurde. An den älteren, fast ausschliesslich über rundem oder polygonalem Grundriss errichteten Centralbauten, wie an der Sacristei von S. Spirito in Florenz (Plan und Modell von Giuliano da Sangallo; Ausführung von Cronaca; Detail von Sansovino), im Kuppelbau der Annunziata in Florenz (1451), in Brunelleschi's S. Maria degli Angeli in Florenz, Bramante's Tempietto in Rom u. a., lässt sich deutlich noch der Einfluss antiker Vorbilder und mittelalterlicher Taufkapellen erkennen. Einen quadratischen Grundriss und Vermittlung durch Pendentifs weist Brunelleschi's Sagrestia vecchia an S. Lorenzo in Florenz auf (1428). An der Pazzi-Kapelle bei S. Croce hingegen beherrscht die Kuppel die noch unvollkommene Form des griechischen Kreuzes. Die Disposition ist bei letzterem Schema gewöhnlich derart getroffen, dass die Kreuzarme nischenförmig in dem Polygon ausgespart oder darüber hinaus gleich lang erweitert sind. Rein liegt dieses Schema in Giuliano's da Sangallo Madonna delle Carceri in Prato[3] (1485), in der Madonna di S. Biagio zu Montepulciano (Fig. 241 u. 242) von Antonio da Sangallo (1518), in der Kirche degli Innocenti in Siena (1507)[4], in der herrlichen S. Maria della Consolazione in Todi (1504 begonnen, Plan von Bramante)[5], mit halbkugelförmigen Kuppeln über den Kreuzarmen, in der Wallfahrtskapelle auf Sacro Monte bei Varese u. a. m. vor. Völlig ausgebildet liegt das griechische Kreuz in S. Crocifisso in Todi vor[6]. Seine höchste Vollendung hätte dieses Schema

[1] Vgl. Joh. Graus Die kirchliche Bautradition hinsichtlich der Centralbauten (a. a. O. S. 31 ff.).

[2] Durand. Rat. I 1, n. 17; früher schon bei Sicard. Mitrale I 4 (Migne CCXIII 19), Honor. Augustod. Speculum Ecclesiae, Sermo de dedicatione ecclesiae (Migne CLXXII 1106).

[3] Abb. bei Laspeyres Kirchen der Renaissance in Mittelitalien Taf. XVII.

[4] Ebd. Taf. XXV und S. 83—85.

[5] Ebd. Taf. LXVIII.

[6] Ebd. Taf. LXX.

in der von Bramante ursprünglich geplanten Peterskirche erlangen sollen; danach ist spät noch, freilich durchsetzt auch mit andern Elementen, Gesù Nuovo in Neapel von P. Provedo (1592) ausgeführt. In oberitalienischen Kirchen wird meist, auch von Bramante noch, im Innern runder oder polygonaler Grundriss beibehalten; dadurch entsteht allerdings häufig die Nothwendigkeit, für den Altarraum eine besondere Ausladung anzubauen, wodurch eine Störung der innern Harmonie entsteht. Beispiele dafür Tibaldi's S. Sebastiano in Mailand (1577); Madonna dell' Umiltà in Pistoia[1], von Ventura Vitoni (Vorhalle und Chor 1494 im Bau, Mittelbau 1509 begonnen), mit einer Vorhalle; Madonna di Campagna bei Verona. Die Vermittlung zur Kuppel wird entweder durch Pendentifs gefunden oder sie wird durch Klostergewölbe gebildet; der obere Abschluss der Kuppel meist schon durch eine krönende Laterne. Bramante selbst hat seine Ideen an S. Maria delle Grazie und an der Sacristei von S. Maria presso S. Satiro in Mailand verwirklichen können; er hat aber auch unzweifelhaft die Incoronata von Lodi beeinflusst (innen und aussen achteckig, mit Klostergewölben), von Giovanni Battaggio (1488), die Canepanova in Pavia (1492), S. Maria in Piazza in Busto Arsizio (1517, Oktogon, unten aussen quadratisch, im Innern mit Nischen an den vier Diagonalseiten), S. Magno in Legnano; innen achteckig, aussen rund mit Ausbauten ist die schöne Kirche von Battaggio S. Maria della Croce bei Crema. Weniger glücklich sind die zum Theil stark noch von Osten beeinflussten Lösungen beim Centralbau in Venedig: meist kleine Kirchen von quadratischem Grundriss mit einer Kuppel auf den Mittelpfeilern, wie bei S. Giovanni Crisostomo (1497, von Coducci) oder der auf einen Venezianer Architekten zurückgehenden S. Maria de' Miracoli in Brescia[2].

Centralbau für Marienkirchen.

Abgesehen von den andern, schon oben namhaft gemachten Zwecken, wurde das centrale Schema mit besonderer Vorliebe bei Marienkirchen befolgt, die als Votiv- oder Wallfahrtskirchen eher als die Pfarrkirchen die für solche Andachtsräume traditionelle Form des Centralbaues beibehalten konnten: so in Venedig S. Maria della Salute, in Vicenza Madonna del Monte Berico (1668), bei Verona die Madonna di Campagna (von Sanmicheli, 1559), in Brescia die Madonna dei Miracoli (1480), in Mailand S. Maria delle Grazie und S. Maria della Passione (1505—1530), die Wallfahrtskirche in Saronno, in Genua die Madonna di Carignano, in Lodi die Incoronata, in Crema die Madonna della Croce (1490—1500), in Pavia S. Maria di Canepanova (1492), in Piacenza die Madonna di Campagna (1522—1561), in Parma S. Maria della Steccata (1521), in Bologna die Madonna di S. Luca und S. Maria della Vita, in Pistoia die Madonna dell'Umiltà, in Prato die Madonna delle Carceri, in Città di Castello S. Maria di Belvedere, in Florenz die Annunziata, in Empoli die Madonna del Pozzo, in Siena die Chiesa di Provenzano (1594 ff.), in Tratta in Umbrien die Madonna della Reggia, in Montepulciano die Madonna di S. Biagio, bei Cortona die Madonna del Calcinaio (1484) und S. Maria Nuova, in Macerata S. Maria delle Vergini (1573), in Spello Chiesa Tonda (S. Maria di Vico)[3], in Spoleto S. Maria di Loreto (begonnen 1572 von Annibale de' Lippi, dem Sohn des Nanni di Baccio Bigio)[4], in Todi S. Maria della Consolazione, in Rom S. Maria

[1] Laspeyres a. a. O. Taf. XVIII. XIX.

[2] Vgl. Strack Central- und Kuppelkirchen der Renaissance. Berlin 1882. — Durm Die Baukunst der Renaissance in Italien (Stuttg. 1903) S. 480 ff. — Burckhardt-Holtzinger a. a. O. S. 122 ff. — Hauser Stillehre der architekt. Formen der Renaissance (Wien 1880) S. 40 ff.

[3] Laspeyres Taf. XLVI.

[4] Ebd. Taf. LXIII u. S. 229. 230.

di Loreto (1507)[1] und die zwei Kirchen an der Piazza del Popolo, S. Maria de' Miracoli und di Monte Santo[2].

Bei den dem regelrechten Gemeindegottesdienst zugewiesenen Gotteshäusern empfahl sich der Centralbau weniger als das basilikale Schema; und diesen praktischen liturgischen Rücksichten opfert auch die Renaissance ihre Vorliebe für das Ideal eines der höchsten Vollendung zugänglichen Aufbaues. Schon in der Wahl des griechischen Kreuzes zeigt sich das Streben nach der Längenausdehnung, mehr noch in der Verbindung des Centralschema's mit der Basilikaform.

Einschiffige Anlage.

Letztere behielt in der Folgezeit auch in allen Wandlungen, die die reine Renaissance durchmachte, die Oberhand, um so mehr, als durch die Wahl des einschiffigen Innern die günstigste Raumentwicklung mit der besten Berücksichtigung der zum Theil ganz neuen kirchlichen Bedürfnisse bei ihr sich zusammenfand. Seit im Gesù zu Rom Vignola die Einschiffigkeit als ansprechendste Lösung der Raumfrage gewählt hatte, wurde sie das Ideal der Barockkirche. In ihr fand die licht- und prunkfrohe Zeit der Gegenreformation, was sie im Gotteshaus benöthigte: einen weiten, lichtdurchflutheten, durch keine schweren Säulen- oder Pfeilermassen eingeengten Raum, über den von jedem Platze aus leicht die volle Uebersicht möglich war und in dem jeder Gläubige den Gang der gottesdienstlichen Handlungen unbehindert verfolgen konnte. Die rein praktischen Bedürfnisse sind unstreitig, wie das auch jüngst wieder Praelat Schneider betont hat, im einschiffigen Bau weitaus am glücklichsten gewahrt[3]. Dazu kommt noch ein anderes Moment, worauf schon früher Graus aufmerksam machte[4]. Dem Bedürfniss nach einer Mehrzahl von Celebrationsaltären, das sich seit dem frühen Mittelalter schon geltend gemacht, wurde in den früheren Stilformen nur sehr mangelhaft entsprochen: eine organische Eingliederung von Altarräumen in den Grundriss der Basilika konnte für mehr denn drei Altäre nur schwer gefunden werden. Die französische Gothik behalf sich damit, dass sie die Seitenschiffe um den Chor herum führte und in diesem Umgang einen allerdings für die im Hauptschiff anwesenden Gläubigen meist wenig in Betracht kommenden Kapellenkranz anlegte. Wohl brachte man solche Seitenaltäre auch im Langhaus an den Seiten und an den Pfeilern an; aber es war nur ein Nothbehelf, der organisch nur unvollkommen motivirt werden konnte. Erst der Renaissance gelang diese Lösung, indem sie die für die grosse Spannweite der Gewölbe über den einschiffigen Räumen benöthigten Streben ins Innere einzog und dadurch längs der Seitenwände eine Anzahl von auch structiv bedingten Kapellen erzielte, die sich nicht nur für die Unterbringung von Seitenaltären, sondern auch von den im bisherigen Kirchenplan unberücksichtigt gebliebenen Beichtstühlen eigneten. Vorbereitet ist diese Lösung schon in der italienischen Spätgothik, die solchen Kapellenkranz in den Seitenwänden des Langhauses anlegte, wie in S. Maria del Carmine in Pavia (1373), in der Certosakirche bei Pavia, in S. Petronio in Bologna (von 54 Altarräumen 23 ausgeführt), in S. Maria delle Grazie in Mailand, in S. Maria sopra Minerva; oder, wie in den grossen Kirchen der Bettelorden in Mittelitalien, in der Vorderseite der Querschiffarme (S. Domenico und S. Francesco in Siena). Die Renaissance führte sie von allem Anfang an noch

---

[1] Vgl. Arch. stor. dell' arte III 76.

[2] Vgl. eine unvollständige Zusammenstellung bei Joh. Graus a. a. O. S. 41 ff.

[3] Friedr. Schneider in ‚Kirchenschmuck' 1903, S. 54 ff.

[4] Joh. Graus a. a. O. S. 9 ff.

folgerichtiger durch, wie Brunelleschi's Schöpfungen, S. Lorenzo und S. Spirito in Florenz, der Dom zu Faenza, die Klosterkirche Praglia bei Padua, S. Giustina in Padua zeigen. Dabei liegen die Kapellen entweder völlig innerhalb der äussern Fluchtlinie der Seitenschiffwände, oder sie laden halbrund und polygonal über dieselbe aus, wie im Dom zu Pavia, in S. Giovanni in Parma, in S. Benedetto in Ferrara. Am consequentesten aber sind die structiven und praktischen Fragen der Raumgestaltung im Innern des Gotteshauses durch die einschiffige Anlage gelöst. In al Gesù in Rom, S. Francesco al Monte in Florenz, S. Felicità in Montepulciano, S. Maria dei Servi in Borgo S. Sepolcro, S. Andrea in Mantua, S. Domenico in Recanati, S. Giovanni in Bologna, S. Cristoforo in Ferrara, im Carmine in Padua, um nur diese wenigen Beispiele zu nennen, ergeben sich die Kapellen zwischen den nach innen gezogenen Widerlagern der Seitenwände ebenso von selbst, wie die letzteren von der zum Theil mächtigen Gewölbespannung verlangt werden. Für die Beliebtheit der einschiffigen Anlage in der spätern Zeit kommt noch ein anderes Moment in Betracht: die Renaissance- und Barockzeit hatte für das mystische Halbdunkel und den Ernst mittelalterlicher Kirchenbauten kein Verständniss mehr. Sie brauchte in erster Linie lichte, übersichtliche Räume, deren mächtige Entwicklung einer grossartigen Wirkung ebensowenig entbehrte, wie dem Sinn fürs Malerische durch den reichen Kapellenkranz an den Seiten entsprochen war, in denen sich ausserdem an der Decke der heitere Farbensinn und die bewegte Formenwelt jener Zeit ausgiebig entfalten konnte. Solche Räume waren der unmittelbare Ausdruck des reich entwickelten und in zahlreichen Volksandachten sich bethätigenden gottesdienstlichen Lebens der Gegenreformation, wie auch die Jesuiten die Ersten waren, die sie derart übernahmen, dass man nach ihnen eine Spielart dieses Stils zu benennen pflegt. Man kann den verständigen Worten, die Graus dieser Frage gewidmet hat, nur beistimmen: ‚Durch alle diese Modificationen geht ein doppelter Zug, der dem innersten Wesen der katholischen Kirchenarchitektur entstammt, nämlich: die Ausbildung des Innenraumes über jene der Bauconstruction zu heben, und den Bauorganismus so zu stimmen, dass er, mehr als zur Schaustellung architektonischer Raffinirtheit, diene zur Einigung für das Cultbedürfniss.‘[1] Ebenso richtig ist aber auch, wie derselbe Kunstforscher nachgewiesen, dass das Wesen des einschiffigen Kirchenraumes dem Mittelalter nicht fremd blieb und dass schon die Gothik überall da, wo die Cultbedürfnisse danach verlangten, wie in den von Thode schon nach dieser Richtung berücksichtigten Franciscaner- sowie in den Predigerkirchen des 13. und 14. Jahrhunderts, das einschiffige System verwirklicht hat[2].

Wahrung des basilikalen Schema's. Am basilikalen Schema der althergebrachten Tradition hat die Renaissance in keiner Weise gerüttelt. Sie behielt die Massverhältnisse der Einzeltheile im Innern zu einander nach dem von der romanischen Kunst gefundenen System ebenso bei, wie die Eintheilung des Innenraumes in Chor, Querschiff und Laienraum mit ungleicher Anzahl von Schiffen. Den obern Abschluss des letztern bildet entweder die Flachdecke oder das Gewölbe.

Flachdecke. Die Flachdecke, die aber später mehr und mehr aufgegeben wurde infolge der Schwierigkeit einer Angliederung an die Chorapside, wurde häufig mit den herrlichsten, theilweise buntfarbigen Cassetten ausgestattet (S. Marco zu Rom, S. Maria Maggiore, Scuola del Santo in Padua, Badia in Florenz von Segaloni,

---

[1] Graus a. a. O. S. 217. [2] Ebd. S. 186 ff.

Dom in Pisa, S. Filippo Neri in Neapel) oder sonst aufs reichste geschmückt (in der Annunziata und S. Apollonia in Florenz, S. Maria in Trastevere, von Domenichino, Laterankirche, S. Agnese in Rom). Manchmal wechselt die Flachdeckung im Hochschiff mit der Wölbung in den Seitenschiffen (S. Lorenzo und S. Spirito in Florenz). Jedoch sind auch vollständig gewölbte Basiliken in der Frührenaissance nicht selten, wie S. Sisto in Piacenza, S. Francesco in Ferrara, S. Maria della Catena in Palermo, S. Andrea in Mantua, die Dome in Como und Sebenico zeigen. In S. Andrea in Mantua wurde die Cassettirung auch auf die Wölbungsfläche übertragen, was später in der neuen Peterskirche eine hervorragende Zierde des Innern wurde. Für die Wölbeform wurde das Kreuzgewölbe fast ganz preisgegeben (zuletzt im Monastero Maggiore in Mailand; in S. Agostino in Rom noch die Diagonalrippen, ohne Trennungsgurte), dafür das den antiken Vorbildern wieder entnommene Tonnengewölbe in halbkreisförmigem oder elliptischen Verlauf, das echte und das unechte Kuppelgewölbe, letzteres manchmal auf Pendentifs aufgebaut, bevorzugt. Die Gewölbeflächen werden entweder mit Malereien (Chor von S. Maria del Popolo in Rom, Libreria im Dom zu Siena, S. Benedetto in Ferrara: Malereien grau in grau von mustergültigster Schönheit) oder Stuccaturen (S. Maria delle Grazie in Mailand) überdeckt. In der Spätrenaissance entwickelt sich durch diese beiden Mittel eine Pracht ohnegleichen (S. Andrea della Valle in Rom), besonders im Süden (Gesù Nuovo in Neapel u. a.), aber auch, seit die Malerei den ornamentalen Rahmen der Cassetten gesprengt und durch Scheinarchitekturen illusionistische Perspectiven von massloser Extravaganz und die jede architektonische Gliederung missachtenden Schwebegruppen geschaffen hat, eine für den Barockstil wie für die ruhige Wirkung des Kircheninnern gleich fatale Verwilderung. Die Anwendung von Stuck oder Gips zur Erzielung reliefirter Ornamente an Wänden und Decken, zunächst wol nur von Cassetten, ist im 15. Jahrhundert noch sehr bescheiden (Sagrestia Vecchia bei S. Lorenzo in Florenz); erst die Aufdeckung antiker Vorbilder in Thermen und verschütteten Villen (Grotten) zeigte in der engen Verbindung von Decorationsmalerei, die bei Raffael und seiner Schule ein Ornament von unvergleichlicher Pracht und von unversiegbarer Frische der Erfindung geschaffen hat, den Weg zur wirksamen Verwerthung dieses künstlerischen Mittels[1].

Überwölbung im Innern.

Am Anfang der neuen Bewegung herrschte die Säulenbasilika noch stark vor, selbst auch bei völliger Einwölbung. Eine grossartige Wirkung und eine unvergleichliche Raumentwicklung erzielte mit der Säulenbasilika Brunelleschi in S. Lorenzo in Florenz. Andere Beispiele: S. Spirito, S. Maria in Vado zu Ferrara; von gewölbten Basiliken S. Sisto in Piacenza (fünfschiffig, 1499—1511), Servikirche in Siena, S. Francesco in Ferrara (1494 begonnen). Stützenwechsel ist im Dom von Faenza (beg. 1474) durchgeführt. Später aber wurde die Säule fast überall durch den Pfeiler ersetzt, der eine viel grössere Stabilität und auch bedeutendere Verhältnisse garantirt. Sehr oft wird der Pfeiler noch belebt durch vorgesetzte Halb- und Dreiviertelsäulen (S. Agostino in Rom, Dom in Pavia, Annunziata in Arezzo, von Antonio da Sangallo, S. Maria presso S. Celso in Mailand, S. Giorgio Maggiore in Venedig, Vignola's Madonna degli Angeli bei Assisi, Ammanati's Kathedrale in Montepulciano).

Mittelschiffstützen.

Bezüglich der Gliederung der Hochschiff- oder der Seitenwände herrscht die grösste Mannigfaltigkeit, bei einschiffigem Innern von der einfachen

Wandgliederung.

[1] Vgl. Durm a. a. O. S. 457 ff.

Form der Jochmarkirung durch Pilaster, wie in der Sixtinischen Kapelle, bis zu der ausserordentlich vornehmen Gestaltung im Monastero Maggiore in Mailand, wo über den Kapellennischen je eine zierliche dreigliederige Arcade nach dem Innern sich öffnet, entsprechend einer Fensteröffnung nach aussen. Bei dreischiffigen Pfeilerbasiliken ist in der Hochrenaissance das äusserst wirkungsvolle Motiv verwerthet, das Bramante zuerst an der Aussenfläche der Cancelleria durchgeführt hat, die rhythmische Travée, d. h. die Durchführung der Pilasterintervalle im Verhältniss des goldenen Schnittes und des Verhältnisses von 1 : 2[1] (in S. Andrea in Mantua; S. Peter); manchmal sind die Pfeiler durch dazwischen gespannte Bogen noch halbirt (S. Salvatore in Venedig)[2]. Bei Säulenbasiliken ist zwischen Capitell und Bogenansatz noch das antike Gebälkstück eingefügt. Später tritt eine Kuppelung zweier Säulen auf einer gemeinsamen Basis an die Stelle der einfachen Stütze oder gar eine Zusammenstellung von vier Säulen (S. Giorgio dei Genovesi in Palermo).

Rhythmische Travée.

Säulenordnungen.

Die erstmalige Differenzirung der Säulen und Pilaster und die bewusste Anwendung bestimmter Ordnungen begegnet bei Brunelleschi; doch kommen in dieser Frühzeit die dorische und ionische noch wenig und meist dann nur in einer besondern Combination vor. Um so mehr entsprach dem ornamentalen Frühstil die korinthische Form, entweder glatt oder cannelirt. Die Capitellform ist entweder die streng antike, oder sie wird frei umgebildet oder in einer Compositenform verwendet. Bei Leon Battista Alberti werden die drei classischen Ordnungen erstmals in ihrer historischen Aufeinanderfolge auf die drei Stockwerke vertheilt (Pal. Rucellai); anderwärts griff man zu andern Variationen. An der Façade von S. Maria dell' Anima in Rom führte man die korinthische Ordnung durch alle Geschosse durch. Eine strengere Gesetzmässigkeit bildete erst die Hochrenaissance unter einem vertieften Studium der alten Vorbilder aus; in Anlehnung an sie, aber vielfach mit ganz freier Gestaltung der Einzelformen, wurden die drei Ordnungen jetzt in sehr variirenden Combinationen untereinander in Gebrauch genommen, am Vatican z. B. die dorische für das untere Geschoss, darüber die ionische und darüber die korinthische. Eine andere Anordnung begegnet an den einzelnen Theilen des Palazzo Farnese. Noch grösser werden die Spielarten hinsichtlich der Gebälkanordnung über den Säulen. Die Theoretiker haben darüber meist überlange und tiefsinnige Erörterungen gepflogen, ohne aber immer streng den antiken Vorbildern sich anzuschliessen.

Gesims.

Von den Gesimsformen spielt das Haupt- oder Kranzgesims namentlich an den Renaissancepalästen eine grosse Rolle, die aber an Bedeutung verliert mit der zunehmenden reichern Gestaltung der Façaden oder Wände. In Florenz und Rom ist das Hauptgesims gewöhnlich von gewaltiger Ausladung, entweder mittels vorspringender Dachsparren oder mittels Consolen, der Fries darunter meist glatt. Die einzelnen Glieder sind den antiken Formen nachgebildet (besonders prachtvoll die Kranzgesimse am Pal. Strozzi in Florenz und am Pal. Farnese in Rom). In Oberitalien verzichtet man, wo man nicht in Hausteinen baut, auf die weite Ausladung, gestaltet dafür aber das Gesims um so höher und reicher (vgl. die köstlichen Terracottafriese am Aeussern der Certosa von Pavia, den Engelreigenfries am Gurtgesims im Innern der Portinari-Kapelle und den Puttenfries in S. Maria presso S. Satiro in Mailand). Manchmal soll gerade dadurch, dass der Fries des obersten Stockwerkes be-

[1] Geymüller Les projets primitifs p. 71. [2] Durm a. a. O. S. 461.

sonders stark erhöht wird, der Eindruck des Bekrönenden erweckt werden, besonders wenn darüber eine Attica mit Balustraden, Statuen u. a. angebracht wird (Capitolspaläste, S. Peter). Die Gurtgesimse bestehen entweder aus einer schmalen, wenig vortretenden Platte oder aus breiten Bandstreifen oder aus regelrechtem Gebälk mit oder ohne Architrav (sehr reich gehalten sind die Gesimse am Aeussern und Innern von S. Francesco und S. Benedetto in Ferrara, an der Façade von S. Spirito in Bologna); die Sockelgesimse entweder aus einer niedern Platte oder einem bankartigen Vorsprung (florentinische Paläste), oder das ganze untere, in Rustica ausgeführte Geschoss ist als Sockel gedacht[1].

Auch im Aeussern behielt man grundsätzlich zunächst das System der Säulenbasilika bei. Namentlich griff man wieder häufiger auf ein seit dem Beginn des zweiten Jahrtausends mehr und mehr, in der Gothik nahezu ganz aufgegebenes Element zurück, das altchristliche Atrium. Als Hallen wurden solche Vorbauten in der Renaissance in besonders grossem Massstab vorgelegt, so der Pfarrkirche von Chiavenna mit dem schlanken Campanile; älter noch ist Andrea Manfredi's Hallenbau vor S. Maria dei Servi in Bologna (1393); einfachere Verhältnisse zeigen die Annunziata in Florenz, die Pazzi-Kapelle ebenda, S. Sisto in Piacenza, S. Maria presso S. Celso in Mailand, S. Bernardino in Verona u. a. Oft aber ist das Vorhaus auch nach älterem Vorbild (S. Lorenzo fuori le mura, S. Giorgio in Velabro) zu einer reinen, der Façade breit vorgelegten Vorhalle zusammengeschrumpft (S. Maria in Navicella, S. Maria in Via Lata in Rom, S. Sebastiano an der Via Appia [1612], S. Maria in Trastevere [1702], S. Marco [1465], S. Maria in Domnica [Anf. des 16. Jahrh.] in Rom; Dom in Spoleto, S. Maria delle Grazie bei Arezzo, S. Sebastiano in Mantua, Chiesa del Crocifisso in Marciano bei Monte S. Savino, Incoronata in Lodi [zwischen die zwei Façadenthürme eingespannt], Dom zu Narni); völlig geschlossen ist sie an der Umiltà in Pistoia, am Dom zu Ravenna, in besonders prächtiger Anordnung an der Sapienza in Neapel; häufig auch zweistöckig nach Art der Benedictionsloggien (an S. Marco und SS. Apostoli, S. Maria in Via Lata, S. Pietro in Vincoli in Rom)[2].

Atrium.

Viel mehr als bei diesem, aus der Tradition ziemlich unverändert übernommene Bautheil macht sich das Wesen der Renaissance an der Façade geltend, wiewohl sie auch hier zu einer consequent durchgeführten und allgemein angenommenen Lösung nicht durchdrang. Die folgerichtigste, ganz im antiken Geist gehaltene Anordnung Palladio's blieb ein auf den Boden seiner Entstehung beschränktes Gebilde, das bei der Kälte und Fremdartigkeit seiner Formen nicht propagationsfähig war, selbst wenn manche Einzelheiten daran glücklicher ausgeführt worden wären. Ein Missverhältniss ergab sich für die Renaissance schon daraus, dass sie, wo sie den Centralbau nicht ganz festhalten konnte, ihn für Chor und Querschiff bezw. Kuppel übernahm, dem Uebrigen aber das Langhausschema zu Grunde legte. Da sich beim Centralbau eine Façadenbildung verbot, nach der das Longitudinalsystem verlangte, so entstand bei diesem Zwittertyp immerhin ein gewisser Zwiespalt, der selten eine glückliche Lösung gefunden hat und dem es wol in erster Linie zuzuschreiben ist, dass die ersten Meister der Renaissance nicht eine grosse vor-

Façade.

[1] Vgl. Redtenbacher Architektur der italienischen Renaissance S. 334 ff.

[2] Vgl. Burckhardt-Holtzinger Gesch. der Renaissance in Italien S. 147. 148. — Durm a. a. O. S. 410 ff. — Graus a. a. O. S. 139 ff.

bildliche Façade geschaffen haben. Kaum irgendwo gelang es, der Façade das Ansehen eines organischen Abschlusses des Innern zu verleihen; entweder gab man eine Theilung der Façadenwand in Stockwerke mit gliedernden Säulen und Pilastern, was aber in keiner Weise die innere Anordnung zum Ausdruck bringen sollte, oder man projicirte nach mittelalterlicher Weise auf die Abschlusswand die innere Schiffstheilung durch vertical durchgehende Pilaster oder Risalite; eine dritte Lösung war die der einfachen Giebelfront, die auf Säulen oder Pilastern lagernd die antike Tempelfaçade nachzuahmen sucht. Schon Alberti schwankte zwischen einer oder zwei Ordnungen. Während er in S. Francesco in Rimini (nicht ausgeführt; zwei Stockwerke, unten mit prächtiger korinthischer Halbsäulenordnung nach dem Vorbild des Augustusbogens und mit mächtigen Nischen) sowie in S. Maria Novella in Florenz die Theilung in Stockwerke vorzieht und bei letzterem Beispiel die Vermittlung zwischen dem schmalen obern Stockwerk und den breiten untern durch Voluten anstrebt, ahmt er in S. Andrea in Mantua die kräftige, gross wirkende einfache Ordnung der antiken Tempelfront mit mächtiger Pilasterordnung, Nischen und Fenstern nach, darüber ein Giebel. Auch an S. Andrea vor Porta del Popolo in Rom ist dieses System zu Grunde gelegt, das in consequenter Durchführung in den Bauten Palladio's in Venedig: S. Giorgio Maggiore und il Redentore, vorliegt. Im allgemeinen fand diese antike grosse Ordnung aber wenig Anklang; man blieb später meist bei der, wenn auch durchaus inconsequenten Anordnung in Stockwerke und suchte nach Alberti's Vorgang an S. Maria Novella die Ueberführung des breitern untern Stockwerkes zum schmälern hochragenden zweiten durch Voluten, die schön allein bei Alberti infolge der Incrustation gewirkt haben, später aber sehr oft geradezu hässlich (S. Agostino in Rom) sind und stets ins Kleine und Kleinliche wirken.

Kleinere Façaden wurden in der Frühzeit häufig zu Prachtportalen umgeändert: an der Misericordia zu Arezzo (der obere Theil von Rossellino), an S. Bernardino in Perugia (von Agostino di Duccio), an S. Spirito zu Bologna; Beispiele ganz einfacher und doch gut wirkender Façadenbildung: S. Caterina, S. Maria degli Angeli und S. Maria delle Nevi in Siena und Madonna della Luce in Perugia[1]. In allen diesen Lösungen, mehr noch als in den zuletzt genannten von doppelter Ordnung, spricht sich die mittelalterliche Tradition aus, von der man trotz vertieften Einblickes in das Wesen der Renaissance sich nicht losmachen konnte. Und es verdient gewiss Beachtung, was ein Fachmann wie Durm zu diesem Compromiss äussert: ‚Wer heute im Stile der italienischen Renaissance den Kirchenbau fördern will, der wird freudiger und erfolgreicher arbeiten, so er an diese Erzeugnisse anknüpft, als an die zu Tod gehetzten Leistungen der späteren Zeit' (S. 433). Ein unvergleichlich reiches Beispiel dieser retrospectiven Façadengestaltung bietet die Certosa bei Pavia, deren sehr weitgehend vereinfachtes Gegenstück der Dom zu Lugano ist. In den Bogengalerien lehnt die Façade sich noch an das romanische Schema in Mittelitalien und besonders der Lombardei an; im übrigen wechseln vortretende Pfeiler mit quer durchlaufenden Galerien ab, und über das Ganze breitet sich der reichste plastische Schmuck aus. ‚Ausser aller Analogie steht diese Façade da, weltberühmt durch ihren überreichen Schmuck, und abgesehen davon vielleicht die bestgedachte des 15. Jahrhunderts' (Cicerone).

[1] Abb. bei Laspeyres Taf. XXV. XXVI, Nr. 86. 89; LVIII Nr. 213.

Die Hochrenaissance mühte sich ebenso erfolglos mit dem Problem einer ihrer Formensprache zusagenden Façadenbildung ab: die grossen Entwürfe, die für S. Lorenzo in Florenz oder den Dom von Mantua und die neue Peterskirche, zum Theil aus einer Concurrenz der besten Meister jener Zeit heraus entstanden, blieben alle unausgeführt. Für S. Lorenzo hatte Michelangelo eine riesige, in ihrer Höhe gleich breite Schauwand geplant, mit wuchtiger Licht- und Schattenwirkung und reichster Abwechslung zwischen plastischem Schmuck und kräftigst entwickelten architektonischen Gliedern. Eigenartig ist Vignola's Entwurf für S. Petronio in Bologna, weil hier ersichtlich Bedacht genommen ist auf die gothischen Formen der untern Partie der Façade. Dadurch war aber eine starke verticale Zergliederung, die Verwendung vieler fialenartiger Statuen und die Anbringung kleiner Motive bedingt, alles Dinge, die die ruhige Wirkung der Renaissanceformen stören. An den Ecken thurmartige Abschlüsse, daneben Relieftafeln zur Maskirung der Kapellendächer; die Seitenschiffe erhalten über der gothischen Partie noch ein weiteres, von statuengeschmückten Lisenen eingefasstes, oben durch eine Volute abgeschlossenes Stockwerk mit je einem gegliederten Fenster; das Mittelschiff darüber noch ein weiteres, höheres, durch mächtigen Giebel abgeschlossenes Geschoss mit grossem Rundfenster. Eine selbständig durchgearbeitete Wiederholung dieses Entwurfes gab Alessi in dem an S. Maria presso S. Celso in Mailand ausgeführten[1]. Die Spätzeit blieb dann bei der doppelten Ordnung, mit energischen Pilaster- (seltener Halbsäulen-)ordnungen, unten meist in korinthischer oder dorischer, oben oft in Compositenform, mit kräftig einfachen Nischen mit quadratischem oder halbrundem obern Abschluss, ebensolchen Fensteröffnungen, mit starker Markirung des Hauptportals, oft durch vortretende Säulen, und mit energischen, aber steilen Seitenvoluten (S. Spirito in Sassia, S. Maria de' Monti und S. Caterina de' Funari in Rom, von Giacomo della Porta; Vignola's Façadenentwurf für al Gesù). Die Pilasterintervalle, anfangs gleich und neben den Nischen und Füllungen noch mit grossen, ruhig wirkenden Flächen (S. Spirito in Sassia), werden zu zweien rhythmisch näher aneinander gerückt und schliesslich, wie bei Porta's Façade von al Gesù, ganz aufgehoben, indem die Pilaster zu Doppelpilastern werden. Häufig bildet eine derartige Façade, ohne Rücksicht auf den Aufriss des dahinter liegenden Baukörpers, eine in gleicher Breite aufgeführte und über das Dach hinausstrebende Schauwand, wie man an S. Luigi de' Francesi und der Chiesa Nuova in Rom und an den meisten Barockkirchen sehen kann. Zwei der wenigen Beispiele, die auch eine künstlerische Behandlung der Seitenfaçaden zeigen, sind Tibaldi's S. Gaudenzio in Novara und S. Maria in Vado zu Ferrara[2].

Fenster.

Von Einzelgliedern des Aussenbaues hat besonders die Fenster- und Portalgestaltung den Stilwandel nachdrucksam erfahren. Die Form und Bekleidung des Fensters ist in der Frührenaissance noch schwankend. Wie der Palastbau die Abschlussform des Kirchenfensters übernimmt, so wird auch das mehr in die Horizontalrichtung gehende Profanfenster für den Sacralbau verwendet; der obere Abschluss bleibt rund oder wird geradlinig; auch die Untertheilung durch Säule oder Pfeiler wird beibehalten. Die Einfassung ist in wirksamer Weise durch Bänder oder rechteckige, gut profilirte und in der Frühzeit oft reich ornamentirte Umrahmung des Rundbogenfensters erzielt

[1] Abb. bei Gurlitt a. a. O. I 105.

[2] Vgl. über die Façadenbildung der Renaissance Durm a. a. O. S. 424 ff. — Burckhardt-Holtzinger a. a. O. S. 141 ff. — Hauser a. a. O. S. 52 ff. — Willich Vignola S. 139 ff. — Gurlitt Gesch. des Barockstils I 70 ff.

(schon am Ospedale Maggiore, an S. Maria presso S. Celso in Mailand). Die höchste Vollendung erreicht diese Form an der Certosa von Pavia. Sehr häufig wird noch eine eigene Giebel- oder Rundverdachung angebracht (manchmal beides miteinander wechselnd), die sich auf Gebälk oder besondere Pilaster stützt. In Toscana und Rom herrscht gegenüber dieser mehr malerischen Gestaltung eine fast nüchterne Einfachheit: bei oblonger Form einfache Umrahmung, hin und wieder eine schlichte Ueberdachung. Erst an der Cancelleria und am Palazzo Giraud beginnt eine energischere und überaus vornehme Einfassung durchzudringen. Sansovino und Palladio erzielen eine reiche Belebung mit der Dreikuppelung der Lichtöffnungen, wobei die mittlere Hauptöffnung rund, die niedern Nebenöffnungen geradlinig abschliessen. Der Rahmen sitzt entweder auf dem Gurtgesims oder einem besondern Sockelgesims auf. Zur Erzielung guter Gliederung wird ein hervorragendes Gewicht auf die richtigen Verhältnisse der Einzeltheile zu einander gelegt.

Die Spätrenaissance dringt auf möglichst reiche und kräftig wirkende Formen, weshalb die Rahmentheile, Pfeiler oder Säulen verdoppelt, derb und wuchtig gestaltet werden und vielfach selbständig vor die Wandfläche treten. Als Träger der Verdachung dienen auf Wandstreifen oder Pilastern aufsitzende Consolen, die manchmal auch die Fensterbank tragen. Als Füllung der Giebel- oder Rundverdachung wird oft ein decoratives Motiv oder eine Tafel angebracht, und um diese besser zur Geltung zu bringen, das Mittelstück der Verdachung ganz unterdrückt oder etwas eingezogen. Ganz barock ist die Neuerung Ammanati's, die Spitze der Verdachung zu durchbrechen und eine Büste oder sonst ein Ornament einzuspannen.

Portal.

Was von der Entwicklung des Fensters, gilt in der Hauptsache auch von der des Portals. Die Frührenaissance überdeckt die Gewände oft reich mit ornamentalen Elementen (S. Caterina in Bologna; Dom in Lugano u. a.), kennt aber auch einfachere Umrahmungen mit schlichter Rund- oder Giebelverdachung (Pazzi-Kapelle). Bei Palastbauten, wie auch später manchmal bei Kirchen, bilden derbe Bossagequader die Einfassung, wobei gegen den Scheitel hin die Keilsteine sich verlängern. Der Hallentyp des gothischen Portals klingt noch in dem baldachinartigen Vorsprung am Portal von S. Maria delle Grazie in Mailand, ebenso am Dom in Como nach. Die Ueberdachung ruht gewöhnlich auf flankirenden und das Portal einrahmenden Säulen oder Pfeilern, oder auf Consolen, die sich auf Wandstreifen stützen. Die spätere Zeit erzielt eine kräftigere Einfassungsweise durch ein vortretendes Säulen- oder Pfeilergerüst, das oft als mehrfach wiederholter Rahmen die Idee der Eingangsthüre nachdrucksam, mit einem gewissen Pathos verstärken soll (Gesù, Chiesa Nuova, S. Maria della Vittoria in Rom; am stärksten an S. Vicenzo ed Anastasio in Rom). Gewöhnlich entspricht dem Portal in der untern Ordnung ein höchst einfach gehaltenes, das frühere Rundfenster ersetzendes Fenster im obern Stockwerk der Façade[1].

Thurm.

Auch im Thurmbau, den das structive Empfinden des Italieners immer als ein Fremdglied am Organismus des Kirchenbaues betrachtet und deshalb meist neben denselben gestellt hat, hielt sich die Renaissance möglichst an die Tradition, wenigstens im Aufbau, wenngleich sie den belebenden Elementen, Pilaster- und Halbsäulenordnungen, Galerien und Rahmenwerk, den Stempel ihrer Formensprache aufzudrücken suchte. Ein gutes Beispiel dieser compromissartigen Frühkunst ist der Campanile von Ferrara; ein einfaches, aber

---

[1] Vgl. Redtenbacher a. a. O. S. 318 ff. — Burckhardt-Holtzinger a. a. O. S. 89 ff. 107 ff.

vornehm wirkendes der von S. Spirito in Rom. Alberti's rein doctrinäres Recept ist mit sehr berechtigten, dem Wesen der Construction besser zusagenden Abweichungen von Sanmicheli am Thurm der Madonna di Campagna bei Verona befolgt[1], wobei die Entwicklung vom quadratischen Sockel zum Achteck und schliesslich zum Rund des Tempietto und die auch entsprechend reicher werdenden Gliederungsformen der Geschosse eine ungemein reiche Belebung erzielen. Getreuer wiederholt ist es am Campanile der Chiesa della Santa Casa in Loreto, der mit einem Zwiebelhelm recht unglücklich abschliesst[2].

Einfache Thurmformen von immer noch guter Wirkung zeigen Madonna di S. Biagio bei Montepulciano und der Campanile von Modena[3] (beide vom Quadrat ins Achteck übergehend), ebenso S. Maria del Carmine in Siena[4] und Neapel[5]. Bernini's Thürmchen an S. Peter sind äusserst zierlich und leicht, aber gerade deswegen ein Widerspruch zum wuchtigen Ernst des Baues; ebensowenig sind richtig zum Hauptbau die Seitenthürmchen der Superga bei Turin gestimmt[6].



Fig. 252. Weihwasserbecken im Dom zu Siena. (Phot. Alinari.)

Sacristeien u. Kapellen.

Entschieden zu den glücklichsten Leistungen der Renaissance gehören die kleinen, meist unabhängig von äussern Forderungen und ihrem Wesen oft wenig entgegenkommenden Traditionen entstandenen Annexbauten bei Gotteshäusern, Sacristeien und einzelne Familien- oder Votivkapellen. Hier feiert das Centralsystem seine köstlichsten Triumphe, wie in Brunelleschi's Sacristei von S. Lorenzo und in Cronaca's herrlicher Sacristei von S. Spirito in Florenz, in Bramante's achteckiger Sacristei von S. Satiro in Mailand, und Michelangelo's als Grabkapelle gebauter Sagrestia Nuova bei S. Lorenzo. Ein Riesenwerk der Spätzeit ist die kuppelüberragte Sacristei von S. Peter in Rom (1776—1780). Ganz ähnlichen Typ weisen auch die ohne Rücksicht auf den Hauptbau erstellten Kapellenbauten auf, wie Michelozzo's Kapelle an S. Eustorgio in Mailand (mit dem Grab des hl. Petrus Martyr), Brunelleschi's Pazzi-Kapelle, die Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo in Rom, von Raffael; Fontana's Sixtinische Kapelle und Flaminio Ponzio's Borghese-Kapelle, beide in Maria Maggiore, die schöne Rundkapelle Carraccioli in S. Giovanni a Carbonara in Neapel (1516), die Piccolomini-Kapelle in Montoliveto ebenda, von Giuliano da Majano, und Sanmicheli's Kapelle an S. Bernardino in Verona[7].

[1] Abb. bei Durm a. a. O. S. 421.
[2] Abb. bei Laspeyres Taf. XLIV, 156.
[3] Abb. bei Durm a. a. O. S. 423.
[4] Abb. bei Laspeyres Taf. XXIX, 97.
[5] Abb. bei Durm a. a. O. S. 424.
[6] Vgl. Burckhardt-Holtzinger a. a. O. S. 167. — Durm a. a. O. S. 420 ff.
[7] Vgl. Graus a. a. O. S. 40 ff. — Burckhardt-Holtzinger a. a. O. S. 171 ff. — Durm a. a. O. S. 423 ff.

3.

Innenausstattung. Was die Innenausstattung des Gotteshauses anlangt, so hat der neue Stil einer Anzahl Gegenstände, die dem durch das Tridentinum oder die Gegenreformation entweder neu geregelten oder neu belebten Cult- und Andachtsleben dienten und für die in der vorausgegangenen Kunstrichtung entweder keine festen oder aber den natürlichen Bedürfnissen nicht mehr entsprechende neue Formen vorlagen, die bis auf den heutigen Tag beibehaltene Ausgestaltung gegeben. So dem Weihwasserbecken, entweder freistehend (herrliche Beispiele in der Certosa bei Pavia; im Dom [Fig. 252], in S. Maria ai Servi [in besonders schöner Ausstattung], in S. Domenico, alle in Siena; im Dom zu Ferrara [Engel als Träger]; in S. Agostino in Rom [ebenfalls Engel, von Bernini, als Träger], im Dom zu Palermo, im Dom zu Rimini, S. Trinità zu Florenz [1]) oder in der Nähe des Eingangs an der Wand oder an einem Pfeiler angebracht (S. Peter in Rom; Fontegiusta in Siena, von Giovanni delle Bombarde [1480, ein köstliches Beispiel einfachster, zierlichster Form], Kapelle des Palazzo Comunale ebenda, von Giovanni di Turino); dem damit verwandten Lavabo, dem Waschbrunnen in Sacristeien, den in der Casa Santa zu Loreto zwei Engel in einer besonders reichen Umrahmung flankiren. Manchmal über dem Becken ein altarähnlicher Aufbau, wie in einer Kapelle der Certosa bei Pavia, von Cristoforo Mantegazza [2], oder an demjenigen Giovanni's della Robbia in S. Maria Novella zu Florenz [3]: in einer Giebellunette die

Weihwasserbecken.

Lavabo.



Fig. 253. Taufbrunnen in der Basilika zu Loreto. (Phot. Alinari.)

[1] Abb. bei Durm a. a. O. S. 505 ff.

[2] Abb. bei Beltrami Die Certosa von Pavia (Mail. o. J.) Taf. V, ein anderes S. 76.

[3] Abb. bei Schubring Luca della Robbia und seine Familie (Bielefeld 1905) S. 125.

Madonna, darunter eine gemalte Landschaft, aus der zwei Ströme sich durch den Mund von Putten ins Becken ergiessen (andere Beispiele im Dom zu Florenz; eines dort, von Buggiono, bei dem zwei Putten in einer einfachern Aedicula den Strahl dirigiren). Das gleiche gilt von dem jetzt nur mehr der Infusionstaufe dienenden, daher gegenüber den früheren Taufbassins bedeutend kleinern Taufbecken, aus Marmor, buntfarbigem Stein oder Bronce, oben laut kirchlicher Vorschrift mit conischem Deckel geschlossen und oft von einer Statue des Täufers oder der Gruppe der Taufe Christi überragt, an den Wänden des Beckens neben Figuren heilsgeschichtlicher Personen und Begriffe (Propheten, Apostel, Evangelisten, Tugenden) Scenen aus dem Leben des Täufers (schöne Beispiele in S. Giovanni am Dom zu Siena, von Quercia, Ghiberti, Donatello; im Dom zu Siena von Quercia; in der Kirche zu Todi, S. Marco zu Venedig, Dom zu Montepulciano; besonders reich, broncegegossen, von Tiburzio Vercelli und G. Vitale, in der Wallfahrtskirche zu Loreto [Fig. 253]; ein schönes, von Giovanni della Robbia, in Cerreto Guidi; in S. Fiora in Florenz ein einfaches Becken mit einer reich gehaltenen Taufe Christi, von Andrea und Giovanni della Robbia, in der Lunette darüber; ein beachtenswerthes in der Badia all' Isola bei Florenz [1401]); oder der jetzt meist wieder auf die Form der altchristlichen Ambone zurückgreifenden Kanzel. Die frühere Form der auf Säulen ruhenden viereckigen Bühne begegnet noch an den zwei Broncekanzeln Donatello's in S. Lorenzo in Florenz, im Dom zu Neapel; eine reich geschnitzte Holzkanzel aus bester Zeit besitzt Savona, eine aus dem Barock S. Maria sopra Minerva. Die amboartig gebildete polygone Bühne ruht jetzt meist auf einer einzigen Stütze (Dom zu Prato und zu Messina) oder frei an einem Pfeiler oder an einer Wand, wie in der Badia bei Florenz, Benedetto's da Majano

Taufbecken.

Kanzel.



Fig. 254. A. della Robbia, Wandtabernakel in SS. Apostoli zu Florenz. (Phot. Alinari.)

berühmte Kanzel in S. Croce (oben Fig. 98), die mit denjenigen Donatello's zu den Beispielen reichster bildlicher Ausstattung der Brüstungsflächen zählt.

Tabernakel.

Der Tabernakel zur Aufbewahrung des Allerheiligsten erhielt sich noch geraume Zeit in der Form des nicht organisch mit dem Altar verbundenen



Fig. 255. Tabernakel und Leuchterengel im Dom zu Siena. (Phot. Alinari.)

Sacramentshäuschens, einer an der Wand angebrachten Aedicula (Medici-Kapelle in S. Croce zu Florenz). Später wurden derartige Sacramentstabernakel häufig in Repositorien für die heiligen Oele umgewandelt. Die ursprüngliche Bestimmung erkennt man gewöhnlich noch deutlich aus dem ganz eucharistisch

gehaltenen Bilderschmuck. Derart dürften ihre Zweckbestimmung geändert haben, wahrscheinlich der Tabernacolo dell' olio santo in der Badia bei Arezzo (mit dem segnenden und von Engeln angebeteten Bambino im Tympanon), ziemlich sicher der Tabernakel in S. Maria in Peretola bei Florenz (auf dem Thürchen der Heiland mit Kreuz, den Kelch neben sich; rechts und links davon halten zwei Engel ein Kranzmedaillon, darin der Heilige Geist; in der Lunette darüber die Pietà und im Giebelfeld Gott Vater)[1] oder diejenigen von S. Egidio in Florenz[2], von S. Maria in Trastevere in Rom (von Mino da Fiesole) und dem Dom zu Toscanella. Dieser Typ des Sacramentstabernakels blieb noch geraume Zeit, auch da wo er als eine Art Retabel auf den Altar verpflanzt wurde, um so mehr als er durch die Meister der florentinischen Frühplastik die reizvollste Ausgestaltung erfuhr. Die figürlichen Elemente sind in der Hauptsache überall dieselben: zu Seiten der Tabernakelthüre anbetende Engel, auf oder unterhalb derselben der Herr im Elend oder auch das segnende Jesuskind über dem Kelch zur Andeutung der Transsubstantiation; in der obern Partie der Heilige Geist und Gott Vater, manchmal auch noch der Auferstandene. Derart sind das einfach schöne, von Michelozzo und Luca della Robbia, in der Impruneta bei Florenz; eines von Mino da Fiesole in S. Croce[3]; ein anderes in S. Ambrogio zu Florenz; eines von Andreo Bregno in der Sacristei von S. Maria del Popolo in Rom[4]; ein weiteres in S. Francesca Romana ebenda; eines von Desiderio da Settignano in S. Lorenzo in Florenz[5]; von Giovanni della Robbia in Bolsena[6], von Andrea della Robbia in der Kapelle Vieri Canigiani in Florenz[7], in der Baglioni-Kapelle zu Perugia von Mino da Fiesole[8]; im Museo Nazionale zu Florenz der schöne



Fig. 256. Tabernakel in S. Caterina zu Galatina. (Phot. Moscioni.)

[1] Abb. bei ALINARI Les églises de Florence (Flor. 1905) p. 256.

[2] Abb. bei REYMOND La sculpture florentine III 85.

[3] ALINARI l. c. p. 121.

[4] Abb. bei STEINMANN Rom in der Renaissance[2] (Leipz. 1902) S. 34.

[5] Abb. bei REYMOND l. c. III 67.

[6] Abb. bei REYMOND Les della Robbia (Flor. 1897) p. 237.

[7] Abb. bei REYMOND La sculpture florentine III 148.

[8] Abb. bei DIEGO ANGELI Mino da Fiesole (Fir. 1905) p. 89.

Marmortabernakel von Antonio Rossellino (Nr. 134), die einfacheren Nr. 131 und 199, der kleine von Mino da Fiesole (Nr. 228), die der Robbia-Werkstätte entstammenden Nr. 33 und 77; einer in S. Barbara al Castello in Neapel [1]. Alle aber übertrifft an zauberhafter Anmuth der köstliche Tabernakel von Andrea della Robbia in SS. Apostoli in Florenz (Fig. 254) [2]. Ist bei den genannten Beispielen die ganze Aedicula durch ihre Form wie ihren Bildschmuck als Sacramentsrepositorium gedacht, so tritt doch auch schon jetzt im Sinne der spätern Entwicklung bei manchen der Altar mehr in den Vordergrund, wie bereits bei Bregno's Tabernakel in S. Maria del Popolo, auch in S. Barbara in Neapel, ausgesprochen aber bei dem Werk Mino's und Dalmata's in S. Marco in Rom [3] und bei dem köstlichen Altartabernakel der Robbia-Schule in der Collegiatkirche in Bolsena. Mehr noch ist das der Fall bei andern Beispielen, wo der Tabernakel in Gestalt eines Ciboriums in der Mitte des Altares unten angebracht wird, so bei Andrea Sansovino's Corbinelli-Altar in S. Spirito in Florenz [4] oder beim Altar Ferrucci's in Fiesole [5]. Wiederholt findet sich dieses Ciborium in prachtvollster Ausgestaltung, den ganzen Altar beherrschend, wie Vecchietta's herrliches Bronce-Ciborium inmitten zweier leuchtertragender Engel auf dem Hochaltar des Domes von Siena (Fig. 255) [6], oder ein einfacheres in Fontegiusta zu Siena [7]; von gewaltigstem Aufbau ist das Ciborium des Hochaltars der Certosa bei Pavia [8]. Eine Nachbildung der Sixtinischen Kapelle in S. Maria Maggiore ist Fontana's von vier Leuchterengeln getragenes Bronce-Ciborium auf dem Altar dieser Kapelle. Freistehend in der Form unseres deutschen Sacramentshäuschens kommt dieses Ciborium vor im Baptisterium zu Volterra [9], in S. Domenico zu Siena (Benedetto's da Majano reich verzierter Marmortempietto) [10]; ein prächtiges, dreigeschossiges Tempietto aus späterer Zeit in S. Caterina zu Galatina (Süditalien; Fig. 256). Aehnlich ist auch das von Vasari entworfene Tempietto, das aus S. Croce in das Museo dell' Opera von S. Croce verbracht wurde; oder der noch den Hochaltar zierende Tabernakel in S. Spirito in Florenz.

Monstranz.

Im Gegensatz zu dem hier sieghaft von Anfang an durchdringenden Renaissancestil lebt im Aufbau der Monstranz lange noch, bei allen neuen Formen, das Stilgefühl der Gothik fort. Das zeigt ein so köstliches Werk wie das auf der Ausstellung für altchristliche Kunst in Siena 1904 vertretene zur Genüge [11]. Eine Prachtmonstranz figurirt in dem Festzug Karls V und Clemens' VII zu Bologna 1530 [12]. Ein Beispiel besten Renaissanceaufbaues ist diejenige der Certosa bei Pavia [13].

Altar.

Eine interessante Entwicklung machte in der Renaissance der Altar hinsichtlich seines Aufbaues durch. So sehr der Mangel jeder wissenschaftlichen Behandlung dieser Frage es rechtfertigen könnte, näher darauf einzugehen, müssen wir es uns doch an dieser Stelle versagen, sie über die Namhaftmachung der wichtigeren jetzt auftretenden Typen hinaus zu verfolgen. Der

---

[1] Abb. bei Angeli l. c. p. 50.
[2] Abb. bei Schubring a. a. O. S. 126. — Reymond La sculpt. flor. IV 49.
[3] Abb. bei Steinmann a. a. O. S. 28.
[4] Abb. bei Reymond l. c. IV 24.
[5] Abb. ebd. IV 36.
[6] Abb. bei Chledowski Siena (Berlin 1905) S. 194. — L. M. Richter Siena (Lpz. 1901) S. 135.
[7] Abb. bei Durm a. a. O. S. 504.
[8] Ebd. S. 521.
[9] Abb. bei Diego Angeli l. c p. 89.
[10] Abb. bei Reymond l. c. III 137.
[11] Photographie der Serie amtlicher Aufnahmen C 72.
[12] Hirth Culturgeschichtliches Bilderbuch Nr. 534.
[13] Beltrami Die Certosa von Pavia S. 126.

Charakter des Altars, ob Hoch- oder Seitenaltar, ob für gewöhnliche Andachtszwecke oder zur Erinnerung an hervorragende Heilige, zur Ehrung berühmter Reliquien (Volto Santo in Lucca; Trauring Mariae), die Wahl des Materials für den hauptsächlichen Schmuck des Altars, bedingen die grössten Verschiedenheiten in seinem Aufbau. Während in der Frührenaissance wie in der Spätgothik die gemalte Retabel besondere Beliebtheit geniesst, beginnt später die Plastik mehr in den Vordergrund zu treten, besonders in Florenz, wo die Terracotta-Altäre eine Art Ueberleitung zu den Marmorretabeln bilden. Ganz noch in der Gothik befangen sind die riesigen Retabeln mit kleinen scenischen oder figürlichen Darstellungen aus Nilpferdzahn in der Certosa bei Pavia[1], aus Silber im Dom zu Pistoia[2] und der herrliche Johannesaltar[3], heute in der Dom-Opera zu Florenz (Nr. 97). Auch der Ciborium- oder Baldachinaltar hat an einigen Orten eine dem neuen Stil entsprechende Repristinirung erfahren, wie in S. Spirito in Florenz durch Caccini[4], besonders in S. Miniato[5] (ein auf Säulen ruhendes Tonnengewölbe über der Mensa) und in der Annunziata in Florenz durch Michelozzo, in S. Francesco zu Pescia durch Lazzaro Cavalcanti, in Madonna del Sasso zu Bibbiena, in Madonna del Calcinaio bei Cortona durch Giorgio Martini, in S. Peter Bernini's Tabernakel über dem Hochaltar.



Fig. 257. Giovanni da Bologna, Crucifix. Impruneta bei Florenz. (Phot. Alinari.)

Der einfache Retabelaltar, sei es als Hauptaltar oder als Seitenaltar, macht nicht unwesentliche Aenderungen durch. Statt der mittelalterlichen Vielheit von figürlichen Darstellungen oder der häufig den Festgeheimnissen des Kirchenjahrs oder den Hauptereignissen von Heiligenlegenden folgenden Bildercyklen haben wir jetzt gewöhnlich die Bildertafel in Farbe oder Stein (Marmor und Terracotta) mit nur einem Motiv; Begleitscenen oder ergänzende Motive in der frühern Art sind auf die Predella oder die Lunette verwiesen. Die zahlreichen Robbia-Altäre, entweder quadratisch bezw. rechteckig oder nach oben im Halbrund geschlossen, werden typisch auch für die gemalten Altartafeln oder die Marmoraltäre, welch letztere in ihren Pilasterumrahmungen

[1] Beltrami a. a. O. Taf. IX.
[2] Molinier Hist. des arts appliqués (Paris, o. J.) IV pl. XII.
[3] Ibid. pl. XIII—XV.
[4] Abb. bei Philippi Florenz (Lpz. 1903) S. 137.
[5] Abb. ebd. S. 9.

meist den köstlichen Zauber der Frührenaissancedecoration aufweisen (Mariano's schöner Altar in Fontegiusta zu Siena; A. Bregno's Altäre in der Piccolomini-Kapelle des Domes ebenda, in der Sacristei von S. Maria del Popolo in Rom). Sehr häufig besteht der ganze Altaraufbau nur aus dem Rahmen des Bildes, der, entweder einfach oder vieltheilig, gewöhnlich mit dem reizvollsten Renaissanceornament überzogen ist. Ein köstliches Beispiel für ein mehrtheiliges Altarwerk ist Dosso Dossi's Retabel mit der thronenden Madonna, jetzt in der Pinakothek zu Ferrara. Andere schöne Typen sind Francia's Altar in S. Martino Maggiore zu Bologna; zwei Altäre von Mariano in S. Martino in Siena; der prächtige Stuckrahmen, wol von Formigine, in SS. Vitale ed Agricola zu Bologna; der Altar der Kapelle im Cambio zu Perugia; Bellini's Altar in der Sacristei der Frarikirche in Venedig; Romanino's Altar in der Kapelle S. Prosdocimo bei S. Giustina in Padua (jetzt im dortigen Museum) u. a. m. Die strengere und einfachere Verhältnisse anstrebende Kunst der Hochrenaissance lässt gegenüber den reichen Prunkrahmen der Frührenaissance die schlichte Umfassung des Altarbildes durch Säulen mit Giebelverdachung aufkommen. Allmählig tritt auch beim Altaraufbau das Bestreben zutage, Sculptur und Architektur in ein organisches Verhältniss zu bringen, wobei die letztere im Gegensatz zu den bisherigen Gepflogenheiten die führende Rolle erhält. Bei Andrea Sansovino trat dieser neue Altartyp, der für die Retabel die Formen des antiken Triumphbogens übernimmt, uns zuerst entgegen (Corbinelli-Altar in Spirito zu Florenz). Die scenischen Darstellungen und Heiligenfiguren werden wie bei dem ähnlich entwickelten Grabmaltyp in den Nischen des architektonischen Aufbaues untergebracht; gleichzeitig wird auf das frühlingsfrische Arabesken- und Groteskenornament verzichtet und nur den strengen tektonischen Linien Existenzberechtigung zuerkannt (S. Cita in Palermo[1], S. Maria dei Servi in Bologna, Apostelaltar im Dom zu Genua, Altar in der Turbolo-Kapelle in S. Maria Nuova in Neapel). Einem glücklichen Compromiss zwischen der Frührenaissance-Decoration und dem neuen Compositionsstil huldigt in Neapel Giovanni da Nola und seine Schule (Altäre in Montoliveto [oben Fig. 212, vgl. 213], andere in S. Giovanni a Carbonara ebenda). Und in Rodari's mächtigem S. Abbondio-Altar im Dom

Altar-rahmen.



Fig. 258. Kreuz und Leuchter im Schatz der Peterskirche zu Rom. (Phot. Moscioni.)

[1] Durm S. 520.

zu Como ist hierin noch weiter gegangen, indem hier noch ganz der nordische Flügelaltar aufgebaut ist mit Schnitzwerk im Mitteltheil und mit gemalten Flügeln (von Luini und Gaudenzio Ferrari), dabei aber auch schon der Triumphbogentyp neben dem noch der Frührenaissance angehörenden decorativen Element entwickelt vor uns steht.

Neben diesem reich entwickelten Altartyp erhält sich der alte einer einfachen, jetzt meist in einem riesenhaften Gemälde bestehenden Altartafel, nur dass hier auch die Praeponderanz der Architektur über die andern Kunstzweige sich bemerkbar macht. Statt des Rahmens umschliessen die Tafel oder Statue ein oder mehrere Säulenpaare (S. Gennarokapelle im Dom zu Neapel). Ob aber entwickelter oder einfacher, dieser Altartyp der Hochrenaissance ist nur die Voraussetzung zu jenen riesenhaften Schaubühnen des Barock mit perspectivisch hintereinander gestellten Säulen und mit Nischen, auf denen sich das Motiv der Altardarstellung gewissermassen leibhaftig abspielen kann (Altäre im Gesù in Rom und überhaupt in späterem Barock). Schon Vasari erhält von Pius V den Auftrag, für eine Kirche in Bosco nicht eine gewöhnliche Retabel, sondern eine riesenhafte ‚Maschine' in der Art eines Triumphbogens herzustellen [1].



Fig. 259. Kelch in Nocera Umbra. (Phot. des Ital. Unterrichtsministeriums.)

Die Vorderseite der Mensa ist entweder ohne bemerkenswerthen figürlichen Schmuck oder aufs reichste mit plastischen Darstellungen nach Art der mittelalterlichen Antependien versehen (noch aus der gothischen Periode das Antependium des S. Jacobus-Altars in Pistoia von Edelmetall; eines aus Bronce von Donatello im Santo zu Padua; ein anderes von Lorenzetto [Christus und die Samariterin] in der Chigi-Kapelle von S. Maria del Popolo zu Rom; aus Marmor in S. Gregorio in Rom).

Altarkreuz.

Von der eigentlichen Altarausrüstung haben nur Kreuz und Leuchter beachtenswerthe Förderung durch den neuen Stil gefunden. Das Kreuz bezw. Crucifix, jetzt auf dem Altar aufgestellt, aus Edelmetall, Bronce oder metallverkleidetem Holz, weist noch lange Zeit gothische Formen auf, wie das schöne Altarkreuz im Baptisterium zu Florenz [2]. Neben der einfachen Form nur mit dem Gekreuzigten, für die Donatello im Santo zu Padua und in S. Croce zu Florenz, Brunelleschi in S. Maria Novella ebenda, Bandinelli in der Annunziata ebenda, Giovanni da Bologna in der Impruneta bei Florenz (Fig. 257) mustergültige Beispiele geschaffen, oder wie das der Spätrenaissance angehörige von Gentile Faentino im Schatz von S. Peter (Fig. 258), begegnet auch oft die Form der Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes auf rankenförmig ausladendem Postament.

---

[1] ‚Per l'altar maggiore non una tavola, come s'usa comunemente, ma una macchina grandissima, quasi a guisa d'arco trionfale, con due tavole grandi, una dinanzi ed una di dietro, ed in pezzi menori circa trenta storie piene di molte figure.' [2] Durm S. 522.

Leuchter.

Unter den verschiedenen Arten von Leuchtern werden die, auch schon im Mittelalter begegnenden, Leuchterengel Benedetto's da Majano (S. Domenico in Siena), Giovanni's di Stefano (im Dom dort, aus Bronce; vgl. Fig. 255), Niccolò's dell' Arca und Michelangelo's (an der Arca di S. Domenico in Bologna; vgl. oben Fig. 103), Luca's della Robbia (Domsacristei zu Florenz), in S. Francesca Romana auf dem Forum in Rom (17. Jahrhundert) ob ihrer köstlichen Anmuth steter Bewunderung sicher sein können. Der eigentliche Leuchter hat in den herrlichen Formen antiker Candelaber die denkbar höchste Ausbildung erfahren, wie Michelangelo's Marmorleuchter in der Medici-Kapelle in Florenz, die Bronceleucher von Andrea Bresciano in S. Maria della Salute, in Venedig, im Bargello zu Florenz, in der Certosa bei Pavia, von Annibale Fontana; die hölzernen von Fra Giovanni da Verona in S. Maria in Organo zu Verona[1], von Fra Giocondo in Montoliveto bei Siena; vor allem aber Andrea Riccio's unvergleichlicher Osterkerzenleuchter im Santo zu Padua (1508 auf 1515)[2], ein ähnlicher in S. Maria in Organo zu Verona.



Fig. 260. Chorgestühl in S. Severino e Sosio zu Neapel.

Liturgische Gefässe.

Bezüglich der dem gottesdienstlichen Gebrauche dienenden Gefässe, Kelch, Patene, Messkännchen, Rauchfässer ist bereits oben (II 1, 468 ff.) das Wichtigste gesagt. Jedes ältere Gotteshaus birgt trotz der stürmischen Zeiten, die besonders diesen Gegenständen verhängnissvoll geworden sind, meist überraschend schöne Beispiele solcher Geräthschaften, wie man sich auf jeder Ausstellung für alte christliche Kunst überzeugen kann. An dem streng architektonischen Aufbau des Kelches hat die Goldschmiedekunst der Renaissance bei der ausgesprochen conservativen Richtung ihrer Traditionen wenig geändert, dafür aber um so nachdrucksamer in der Decoration und in den nebensächlichen Formen den neuen Stil zu Wort kommen lassen. Ein Prachtstück eines Renaissancekelches ist der von Leo X nach Nocera Umbra gestiftete (Fig. 259): ein feines Rankenwerk überzieht den Fuss; tempiettoartig lädt der mächtige Nodus aus, mit sechs durch Pilaster getrennten Arcadennischen, in denen Heilige Platz fanden. Ein köstlicher, fast ganz mit Filigrannetz überzogener Kelch aus späterer Zeit wird in S. Maria di Provenzano in Siena aufbewahrt. Die Form eines Tempietto, dessen Wände, durch freistehende ionische Säulen abgetrennt, ebenso wie die Kuppe aufs reichste durchbrochen waren, zeigte ein in den edelsten Verhältnissen gehaltenes Rauchfass auf der Ausstellung in Siena 1904[3].

Kelch.

Kaum irgendwo anders hat sich der decorative Geist der Renaissance mit solch unerschöpflichem Reichthum und mit solcher Entfaltung edelster

[1] Abb. bei Biermann Verona (Lpz. 1904) S. 153.

[2] Vgl. Förster Geschichte der italienischen Kunst V (Lpz. 1878) 228 ff. — Abb. bei Volkmann Padua (Lpz. 1904) S. 95.

[3] Phot. E 84.

Pracht bethätigen können als im Stuhlwerk der Kirchen. Die Intarsiakunst des 15. Jahrhunderts, die mittels eingelegter farbiger Hölzer eine überaus feine künstlerische Wirkung erzielt und an Bewegungsfreiheit in der Wahl der decorativen Motive ihre Vorgängerin, die Cosmatenkunst, weit übertrifft, wird vorzugsweise in Klöstern und namentlich bei den Olivetanern geübt. Sie überzieht die Rücklehnen und Brüstungen des Gestühls sowie auch das Täfelwerk an Wänden mit reinem Ornament wie vor allem mit architektonischen Ansichten und Darstellungen. Im Wetteifer mit diesem Kunstzweig entwickelt sich die Holzschnitzerei, die meist nur für decorative Formen reliefartig die Oberfläche des Holzes behandelt. Berühmt als Intarsiator und Holzschnitzer in Oberitalien war Fra Giovanni da Verona (1457—1525): Stuhlwerk des Chores in S. Maria in Organo zu Verona (1499); Chorpult, Holzleuchter, Getäfel der Sacristei ebenda[1]; Intarsiagestühl und Pult im Chor der Klosterkirche Montoliveto Maggiore (1502—1505). In Brescia zeigt der Chor von S. Francesco ebenfalls gute Intarsien. Ueberaus reich behandelt ist das Gestühl der Certosa bei Pavia von Bartolommeo Polli aus Mantua, Pantaleone Marchi aus Verona und Pietro de Vailate (1487—1498); das von Bartolommeo Negroni im Dom von Siena[2] und in der Kapelle des Palazzo Comunale ebenda von Domenico di Niccolò (1429) mit Darstellungen des Credo; in S. Maria Maggiore zu Bergamo, von Francesco Capodiferro aus Lovere (1522—1532)[3]; in S. Petronio in Bologna von Giacomo de Marchis (ca. 1495); das prachtvolle Chorgestühl (1528—1550) in S. Domenico in Bologna (mit der Legende des hl. Dominicus) von Fra Damiano Zambello aus Bergamo (1490—1549); das Gestühl von Riccardo Taurino in S. Giustina in Padua[4]; das in S. Giovanni in Parma[5]; in S. Agostino zu Perugia[6]; von Baccio d'Agnolo (1462/1543), der mit seinem Sohne Giuliano und seinen Brüdern Filippino und Domenico arbeitete, das Gestühl in S. Maria Novella in Florenz; von Francesco Zambello aus Bergamo dasjenige der Kathedrale zu Genua (Anf. des 16. Jahrh.); von Clemente und Zanobio Tassi und Vicenzo da Verona das Prachtgestühl in S. Marco zu Venedig (1520); von Giovanni Battista Cervellesi der geschnitzte Bischofsstuhl im Dom zu Pisa (1536). S. Pietro in Perugia besitzt in seinem Chorgestühl und dem Chorpult von Stefano da Bergamo und an der Thüre im Chorscheitel von dessen Bruder Fra Damiano (1536) Schnitzwerke und Intarsien (der Entwurf zu den Thürdarstellungen mit Unrecht Raffael zugeschrieben), die zum Edelsten und Reichsten gehören, was Italien in dieser Art aufzuweisen hat. Früher und einfacher ist das Stuhlwerk in S. Maria Nuova zu Perugia (1456), von Paolino d'Ascoli, oder das in S. Domenico, ebenda von Polimante u. A. (1476 ff.). Im Dom zu Perugia ragt neben dem Chorgestühl von Giuliano da Majano (1486) und Domenico del Tasso (1491) vor allem der Bischofsstuhl Rocco's da Vicenza hervor (1524). Aus Rom sind nur das schöne Chorgestühl und der Pult in S. Eusebio (Ende des 16. Jahrhunderts) zu nennen. Giovanni Barile aus Siena schuf die köstliche Holztäfelung in den Stanzen des Vatican. Neapel hat sein herrlichstes Schnitzwerk an den Chorstühlen von Montoliveto; schöne Intarsien in der dortigen Sacristei, in einer Kapelle von S. Carlo von Fra Giovanni da Verona, an den Sacristeischränken der Annunziata von Giovanni da Nola (1540) mit scenischen Darstellungen. Von grösster Pracht-

Stuhlwerk.

[1] Abb. bei Schuetz Die Renaissance in Italien (Hamburg 1882) D Taf. 53—57.
[2] Ebd. D Taf. 18. [3] Ebd. D Taf. 59.
[4] Ebd. D Taf. 52.
[5] Ebd. D Taf. 43/44.
[6] Ebd. D Taf. 28—30.

entfaltung, aber schon ohne die reine Natürlichkeit der früheren Werke, ist das geschnitzte Gestühl in S. Severino (Fig. 260)[1]. Reiche Schnitzereien weist auch das Gestühl in S. Francesco zu Palermo von Giovanni Gigli († 1534), prächtige Intarsienarbeiten die Domsacristei von Syracus, der Dom von Savona, die Sacristei von Loreto u. a. auf. In einer Seitenkapelle des Domes von Spoleto hat ein Intarsiator bald nach der Entstehung der Vorlage die Propheten Michelangelo's copirt.

Lesepulte. Gleichen Schmuck erhalten jetzt auch die Lesepulte, deren schönste in S. Maria in Organo zu Verona, von Fra Giovanni, und im Domchor zu Siena, von Bartolommeo Neroni, stehen, andere in der Badia zu Florenz, in S. Agostino zu Siena, im Bargello, in S. Pietro zu Perugia; die Sängerbühnen, für deren Ornamentirung die köstliche Marmorbalustrade in der Sixtinischen Kapelle vorbildlich werden konnte; die Orgelgehäuse (schöne von Giovanni Barile im Dom zu Siena, in der Kirche della Scala und in der Kapelle des Palazzo Comunale ebenda, von G. Pifferio und Giovanni di Pietro Castelnuovo (1521); in S. Maria sopra Minerva zu Rom; in S. Maria Maggiore zu Trient; in der Annunziata zu Florenz, aus Marmor); sowie Beichtstühle,

Sänger- und Orgelbühnen.

Beichtstühle.



Revers. Avers. Revers.

Fig. 261. Benvenuto Cellini, Medaillen Clemens' VII. (Nach Plon.)

die aber erst spät und vereinzelt aufkommen nach dem Tridentinum (S. Michele e Gaetano in Florenz; S. Michele in Bosco bei Bologna).

Zum Schluss muss noch eines Zweiges des Renaissance-Kunstgewerbes insoweit wenigstens gedacht werden, als das kirchlich-religiöse Gebiet davon berührt wird, der Münz- und Medaillenkunst. Ihr classischer Meister war der für die Este und Gonzaga thätige Vittore Pisano (ca. 1368 bis ca. 1450). In Ferrara arbeitete für den Stempelschnitt Antonio Marescotto (um die Mitte des 15. Jahrhunderts); in Mantua etwas später Sperandio, in Venedig Gentile und Giovanni Bellini und Giovanni Bolda; in Mailand im Cinquecento Antonio Abondio, in Siena Pastorino (gest. 1592), in Verona Pomedello, in Mailand und Rom Caradosso und Alessandro Cesati genannt Grechetto (gest. nach 1564). Am berühmtesten in Florenz wurden Leone Leoni und Benvenuto Cellini, welch letzterer unter Clemens VII das Amt des päpstlichen Stempelschneiders bekleidete und so den Medici-Papst zusammen mit sinnbildlichen biblischen Motiven (Moses Wasser aus den Felsen schlagend; Christus den auf dem Meere wandelnden Petrus rettend; auch Papst und Kaiser das Kreuz stützend) auf

Münzen.

[1] Schuetz D Taf. 39—41. — Salvatore di Giacomo Napoli I 122—124.

zahlreichen Münzen in scharfer Characterisirung verherrlichte (vgl. Fig. 261). Daneben verdienen aber auch Beachtung seine Medaillen von Cardinälen und weltlichen Fürstlichkeiten. Cellini's Ruhm ist jedoch weder einzig noch den aller andern überragend [1].

VI.

Pflege der Antike in der Renaissance. Aufkommen der Kunstwissenschaft.

Stellung der Renaissance zur Antike.

Serlio hatte seinem Werke ‚Dell' architettura' das Motto vorgesetzt: ‚*Roma quanta fuit ipsa ruina docet.*' Darin ist unbewusst auch die Stellung der Renaissance, vor allem der Hochrenaissance zur Antike programmatisch charakterisirt. Es ist nicht der reine Trieb nach voraussetzungslosem und uninteressirtem Wissen, welcher den Ueberschwang an Begeisterung für die Antike auslöst und die Künstler anspannt, in den Geist der alten Cultur- und Kunstformen einzudringen. Was man weit mehr darin suchte, das ist die Grösse Roms und der alten Welt, von der noch immer etwas auf die späteren Nachgeborenen abfallen konnte; und in idealer Weise das Bild dieses alten Rom wieder herzustellen, darf als Programm der Renaissance betrachtet werden, ein Programm, dem früh genug die Gegenreformation durch ihre künstlerische Gegenaction ein Veto entgegenstellte.

Antikencult.

Man kann sich heute nur schwer den Antiken- und Ruinencult aus den Tagen der Rovere- und Medici-Päpste vorstellen. Man begreift wol, wie die Funde des Apollo (gef. 1491), der Laokoongruppe (1506), des Herakles mit dem Telephos (1507), der Ariadne, des Nils und des liegenden Tiber (1512), der Broncechimäre (ca. 1554), des etruskischen Redners (1565), des farnesischen Herakles (1540), des farnesischen Stieres (1547), der farnesischen Flora (um dieselbe Zeit) grösstes Aufsehen erregten, dass selbst die Jugend, wie der neunjährige Francesco da Sangallo auf dem Rücken seines Vaters Giuliano, zur Fundstädte des Laokoon pilgerte [2] und dass die Finder reichlich remunerirt wurden [3]. Wenn aber die Auffindung einer völlig erhaltenen Mädchenleiche (1485) die ganze römische Bevölkerung in höchste Erregung versetzte, so muss man doch schon an eine fast magische Einwirkung der Antike glauben. Wie sich dieser Einfluss deutlich in der Litteratur dieser Tage zu erkennen gibt, so unterliegt ihm von jetzt an auch die Kunst. Im Quattrocento beschränkt sich diese Nachahmung zunächst auf äussere, mehr nebensächliche Momente. Ruinenmotive, vor allem ornamentale Einzelheiten werden den so ganz unantik empfundenen Darstellungen fast mechanisch angefügt. Erst die Hochrenaissance suchte über diese Zierformen hinaus bis zum Wesen des antiken Geistes vorzudringen, um in ihm und nach seinen Gesetzen zu schaffen. Wir sahen, dass in dieser antiken und antikisirenden Gesetzmässigkeit das Geheimniss der grossen Kunst der Hochrenaissance zu suchen ist. Man fühlt fast greifbar im Lebenswerk jedes der grossen Meister den Moment, da die Berührung mit der

[1] Vgl. Heiss Les médailleurs de la Renaissance. 9 vols. Par. 1881—1892.—U. Rossi I medaglisti del Rinascimento alla corte di Mantova. I—III. Mil. 1888. — Friedländer Münzen und Medaillen des Benv. Cellini. Berl. 1855. — Armand Les médailleurs italiens du XV et XVI siècles. I—III. Par. 1883—1887. — C. v. Fabriczy Medaillen der italienischen Renaissance. 1903.

[2] Vgl. Pastor Gesch. der Päpste III[4] [1899] 779.

[3] Der des Laokoon erhielt (‚ob proprias virtutes et repertum Laocohontis divinum simulachrum') ein einträgliches Amt an der Curie (vgl. Della Valle Lettere Sanesi III 9 und Pastor a. a. O. III 779); der der Ariadne vierjährige Steuerfreiheit (vgl. Bottari Lett. pittor. VI, 33 ss).

Antike die Schöpfungskraft befruchtet hat und wie von da an der grosse Zug, das feierlich Getragene in die Schöpfungen hineinkommt. Bei Fra Bartolommeo liess sich das ebenso wahrnehmen, wie in erhöhtem Masse bei Michelangelo (vom David und den Fresken der Sixtinadecke an) und Raffael (von der Heliodorstanze an); noch weit mehr folgten dem antiken Einfluss die Epigonen, wie Giulio Romano und Andrea und Jacobò Sansovino. Dieser massgebenden Einwirkung der Antike ist es zuzuschreiben, dass die Führung in der Entwicklung der Kunst von der Früh- zur Hochrenaissance von Florenz an Rom überging. Dutzende und Aberdutzende junger Künstler strömten in den Tagen Julius' II und Leo's X nach der grossen Ruinenstadt, dem ‚*locus ubi Roma fuit*', und entfachten an den angestaunten ‚*marmi*' ihren Genius zu höherem Können. Das Wort Michelangelo's darf auch hierauf bezogen werden: ‚Sich zu wundern, dass Rom göttliche Menschen hervorbringt, heisst soviel, als sich zu wundern, dass Gott Wunder wirkt.'[1] Um jene strenge Gesetzmässigkeit antiker Gebilde aufzufinden und den mächtig imposanten Geist der alten Monumente wieder zu erwecken, werfen sich jetzt die grössten Künstler leidenschaftlich auf die antiken Denkmäler, suchen durch rastlose Vermessungen gewisse Gesetze herauszudestilliren und vor allem in das Verständniss des hier als Führer dienenden Vitruv einzudringen. Dieser ekstatischen Begeisterung liegen aber, wie oben schon betont, durchaus praktische Bedürfnisse zu Grunde; sie ging nicht aus der reinen platonischen Ehrfurcht für die Zeugen und jeden Zeugen vergangener Generationen hervor. So erklärt sich, dass man das, was wir Denkmalspflege nennen, so gut wie nicht kennt, die unterschiedslos erhaltende Sorge für jegliches Monument der Vergangenheit. Das Mittelalter war so gut wie ganz ausgeschlossen von der begeisterten Sympathie des Renaissancemenschen. Ohne Bedenken legte man mittelalterliche Bauwerke auch von noch so grossem historischen Werthe nieder; der Abbruch der altehrwürdigen Peterskirche und die damit verbundene Zerstörung ihrer ungezählten Kunstschätze aus allen Jahrhunderten wird uns stets als eine räthselhafte Verirrung erscheinen. Bezeichnend ist, wie ein solch verständnissvoller Papst wie Martin V durch ein besonderes Breve (1425) die Erlaubniss gibt, zur Herstellung des Bodenbelags in der Laterankirche alte und ausser Gebrauch stehende Kirchen in jeder Weise zu plündern[2]. Dagegen hat freilich Sixtus IV eine Bulle ausgehen lassen (1474), die mit der Excommunication ‚alle Söhne der Gottlosigkeit' bedroht, welche aus Patriarchal- und andern Basiliken Porphyr- und sonstige Marmorsteine wegschleppen[3]. Praktischen Werth hatte solches Einschreiten angesichts der allgemein eingerissenen Unsitte nicht. Nur selten liest man, dass mittelalterliche Werke eine gewisse Rücksicht gefunden haben, wie dass in Padua beim Brand der Camaldolikirche von den Cimabuefresken ein Johanneskopf gerettet und aufbewahrt wurde; wie beim Umbau von S. Peter Perin del Vaga und Niccolò Acciajuoli Giottofresken zu erhalten suchten, ebenso Raffael in den Stanzen diejenigen Perugino's. Allzuspät hat sich in Rom endlich ein Mann von wahrem Sinne für die Vergangenheit ge-

Vandalismus gegen die alten Denkmäler.

[1] Lettere, ed. MILANESI p. 462.

[2] ‚Vobis et cuilibet vestrum, ut a quibuscumque ecclesiis, capellis et locis ecclesiasticis campestribus tam intra quam extra Urbem existentibus desolatis et ruinam patientibus marmores et lapides cuiuscumque generis et ceteras alias res ad fabricam pavimenti ... pertinentes ... evelli, capi et exinde ... libere et impune et sine aliqua sacrilegii aut alterius culpe nota deduci facere possitis ... licentiam elargimur' (REUMONT Geschichte der Stadt Rom III 1, 515).

[3] Vgl. LANCIANI Storia degli scavi di Roma I 78.

funden, Jacobus Grimaldi, der die Erinnerung an die letzten, dem Untergang geweihten Denkmäler der alten Peterskirche, an die seitdem gleichfalls verlorenen Bilder im Lateran, in der alten Paulskirche und anderswo, auch in Nachbildung, in seinen unschätzbaren Berichten festhielt und von denen noch unten die Rede sein wird.

Zerstörung antiker Monumente.

Seltsamer als dieser Vandalismus gegen mittelalterliche Denkmäler, ist, dass er sich zeitweilig auch auf die Antike selbst erstreckte. Alle Begeisterung für das Alterthum hat nicht gehindert, dass man kaltblütig zu jeder Zeit der Renaissance seine Hinterlassenschaft demolirte, wo man es aus praktischen Gründen für geboten hielt. So wurde der 1474 in der Petronellakapelle der Peterskirche entdeckte antike Sarkophag dieser Heiligen, den Paul I 757 aus dem Coemeterium Domitillae hatte transferiren lassen, erst 1574, nachdem er lange Zeit unbeachtet herumgelegen, zerschlagen, und als Pavimentmaterial für die neue Peterskirche benützt[1]. Besonders verhängnissvoll erwies sich die hochgesteigerte Bauthätigkeit der Renaissance, der jetzt die noch in gewaltigem Umfang vorhandenen Bauten des Alterthums zum Opfer fielen, nachdem sie alle Stürme des Mittelalters und auch den immerhin in bescheidenen Grenzen sich haltenden Vandalismus der Cosmaten überstanden hatten. So wurde das Material für die Cancelleria und die damit verbundene Damasuskirche dem Gordianusbogen und dem Castrum Praetorium entnommen, die Säulen im Hof dem alten aus den Tagen des hl. Damasus stammenden Bau der Archivbibliothek gegenüber der Via del Pellegrino. Der Palazzo Farnese und die neue Peterskirche verschlangen in gleicher Weise unschätzbare Reste antiker Kunst. Lorenzo de' Medici plünderte in derselben Art die Ruinen von Ostia (1488), die damals noch leidlich gut erhalten waren, bis Cardinal Giuliano della Rovere sich ins Mittel legte[2]. Ausnahmslos gaben die Renaissancepäpste bis auf Leo X Permesse, die antiken Bauwerke zugunsten der Neubauten ihres Travertins und Marmors zu berauben. Selbst Sixtus IV, von dem wir soeben etwas wie ein Denkmalsschutzgesetz anführen konnten, muss sich in einem Epigramm des Fausto Maddaleno dei Capodiferro[3] als Denkmalsverwüster brandmarken lassen. Die Plünderung des Amphitheaters und die Zerstörung des Herculestempels wird ihm zur Last gelegt. Was half es, dass einsichtige Männer wie Fra Giocondo[4], Alberti[5] u. A. diesen Zustand tief beklagten, oder dass Enea Silvio voll Entrüstung prophezeit:

> Sed tuus hic populus muris defossa vetustis
> Calcis in obsequium marmora dura coquit.
> Impia ter centum si sic gens egeris annos,
> Nullum hinc indicium nobilitatis erit[6].

Noch im späten 16. Jahrhundert dauert dieses Plünderungssystem fort, dem unter Sixtus V das Septizonium, unter Paul V das Nerva-Forum zum Opfer fallen. Anderes wurde demolirt bei Herstellung einer *via triumphalis* über das Forum für Karl V (1536)[7].

---

[1] Alfrano Bull. di archeol. crist. 1879, p. 12.

[2] Müntz Les arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI etc. (Par. 1898) p. 20. — Gaye Carteggio I 185. — Lanciani l. c. I 85 sgg.

[3] Abgedruckt bei Müntz III (Par. 1882) 177.

[4] Bei Fabroni Vita Laurent. Med., adnot. 146.

[5] De re aedificat. VI 1. — Vgl. Burckhardt Geschichte der Renaissance in Italien[4] (Stuttg. 1904) 89.

[6] Mabillon Mus. Ital. I 1, p. 95.

[7] Vgl. Lanciani l. c. II 58.

Aus Alledem ergibt sich, dass das Verhältniss der Renaissance zur Antike zu einem guten Theil durch Nützlichkeitsrücksichten oder durch andere praktische Gesichtspunkte, keineswegs aber durch rein wissenschaftliche Interessen bestimmt war. Die Begeisterung für die antike Cultur ging im letztern Grunde auf den nationalen Römerstolz zurück. Später wurden die *,marmi'* direct als organisches Glied der Architektur eines Baues eingefügt. Lorenzetto soll diese Neuerung zuerst am Palazzo Della Valle durchgeführt haben. Nach einem Bericht aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind die Mauern der Paläste, die Höfe und Zimmer mit antiken Statuen angefüllt[1]. Diese praktische Verwendung antiker Monumente hatte zur Folge, dass man sie möglichst zu ergänzen und zu restauriren suchte. Der Cardinal Ippolito d'Este, der in den Jahren 1550/1570 weitgehende Ausgrabungen in der Villa Adriana, bei Casal Rotondo, Monte Giordano und Monte Cavallo veranstalten liess, hatte einen ganzen Tross von Bildhauern, die ihm die Funde restauriren mussten, Allen voran Pirro Ligorio, Valerio Cioli, Giovan Battista della Porta, Girolamo da Carpi. Montorsoli wird als Restaurator Clemens' VIII genannt; für die Farnese arbeitete Guglielmo della Porta, der den farnesischen Hercules, Giovanni Battista Bianchi und Casignola, die den farnesischen Stier ergänzten. Dass auch gelegentlich Fälschungen cursfähig waren, haben wir schon bei Michelangelo's Cupido gesehen; mit dem zunehmenden Interesse mehrten sie sich in unheimlichem Grade; Fra Annio von Viterbo (1498) und Pirro Ligorio wurden durch ihre dunkle Thätigkeit auf dem Gebiete geradezu berüchtigt. Für einfachere Verhältnisse wurden schon frühzeitig Gipsabgüsse angefertigt; selbst Franz I liess sich von den wichtigeren Sculpturen Roms, wie der Marc-Aurel-Statue, einem Commodus, dem Laokoon, Tiber, Nil und der Ariadne, solche anfertigen; auch die Liegefiguren der Medici-Gräber wurden zwischen 1555 und 1559 schon in gleicher Weise vervielfältigt.

Ansätze zum Denkmalsschutz.

Neben allem Vandalismus und aller unsachlichen Betrachtungsweise gegenüber den antiken Monumenten wird man doch schon beachtenswerthe Ansätze zum Denkmalsschutz im weitern Sinn des Wortes feststellen können. Oben wurde schon des Breve's Sixtus' IV gedacht. Aehnliche bestimmt lautende Forderungen (*,ne quis ... aliquod aedificium publicum antiquum seu aedificii antiqui reliquias ... etiam si in eorum praediis rusticis vel urbanis fuerint, demoliri ... seu in calcem convertere ... praesumat'*) gingen auch von Pius II aus[2]. Und noch entschiedener trat Paul III 1534 für den Schutz und jegliche Erhaltung der alten Monumente ein, wenn er befiehlt, jede Art von solchen, *,quidquid nomine antiquitatum vel monimentorum comprehendi potest, quantum fieri poterit, conserventur atque a vepribus, virgultis, arboribus, praecipue hederis et caprificis omnino liberentur: neve his novae domus aut parietes applicentur, neu ipsa diruantur, comminuantur ... in calcem coquantur, aut extra urbem asportentur'*[3]. Zunächst frei-

[1] ,Oggi in Roma lo studio delle memorie di pietre, de' bassirilievi e delle statue antiche ... si è così fortemente disteso e da pertutto accresciuto, che le muraglia de' palazzi, i cortili e le stanze ne sono piene e doviziose, e i giardini, come son vaglii d' ordini di piante, così sono ricchi d' opere di marmi, e col loro testimonio al mondo fanno anch' oggi fede della grandezza di questa Reggia dell' Universo.' — Vgl. Burckhardt Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien S. 495. In dem prächtigen Aufsatz ,Der Sammler' (S. 277—500) sind alle uns hier interessirenden Fragen auf Grund eines erstaunlich reichen Materials behandelt.

[2] Müntz Les arts à la cour des Papes I (Par. 1878) 352.

[3] Lanciani l. c. II 33.

lich waren alle diese wohlgemeinten Absichten wirkungslos, weil es an einer wissenschaftlichen Erfassung der Alterthumskunde fehlte. Der gleiche Paul III, der 1534 so schöne Wünsche für Schonung und Pflege der antiken Reste ausspricht, ertheilt schon 1540 der Bauhütte von S. Peter das uneingeschränkte Recht, das ganze Forum nach Baumaterialien auszuplündern [1]. Und keinen andern Zweck hatten in den meisten Fällen die Ausgrabungen, die von der Mitte des 15. Jahrhunderts an betrieben wurden, aber jegliche methodisch-wissenschaftlichen Grundsätze vermissen liessen. In weitaus den meisten Fällen dienten sie dem Bedürfniss nach gutem und schönem Baumaterial oder nach Broncen und Sculpturen und Anticaglien für Sammlungen, deren Anlegung zum guten Ton bei einem gebildeten Renaissancemenschen gehörte [2]. So plünderte, wie wir schon hörten, Lorenzo de' Medici Ostia aus, Cardinal Farnese in den vierziger Jahren die Antonin'schen Thermen, Paul III und Julius III die Gegend bei Aquae Albulae, vor allem aber Cardinal Ippolito II d'Este jahrzehntelang Theile des alten Roms und seiner Umgebung [3]; die durch Pirro Ligorio, Girolamo da Carpi u. A. restaurirten Funde sind heute theilweise im vaticanischen Museum.

Christliche Funde.

Die christliche Alterthumswissenschaft ging bei all diesen Bestrebungen leer aus; nur zogen gelegentliche Funde, wie die Hippolytusstatue (1551), der Bassussarkophag unter S. Peter (1595), die öffentliche Aufmerksamkeit einigermassen auf sich, und als vollends die Entdeckung des Coemeteriums der Iordani (31. Mai 1578) einen Blick in die Roma sotterranea thun liess, war der Anstoss für Bosio's trotz aller Mängel bewunderswürdige, in erster Linie wissenschaftliche Zwecke verfolgende Ausgrabungen der Katakomben gegeben. Freilich, ganz ohne praktische Zweckbestimmung war auch seine Thätigkeit nicht, insofern apologetische Tendenzen und der Wunsch, Martyrerreliquien aufzufinden, damit verbunden waren; noch weniger waren sie streng systematisch und darum vielfach verhängnissvoll für die Erhaltung der Denkmäler.

Museen.

Mit der wachsenden Sucht, überall nach antiken Resten zu graben, war die Entstehung eigentlicher Museen, nicht etwa kleiner Privatsammlungen, von selbst gegeben. Letztere sind fast bei jedem der bekannteren Humanisten und Künstler des Quattrocento nachweisbar, bei Poggio, Pomponio Leto, Bembo ebensowol wie bei Ghiberti, Squarcione, Giovanni Bellini, Sodoma u. A. (vgl. oben S. 60). Berühmt war im 15. Jahrhundert die Sammlung des Medici-Hauses [4], die für die florentinischen Künstler so bedeutsam wurde. In Rom kam seit dem 15. Jahrhundert (1471) die capitolinische Sammlung in Betracht [5], in der sich u. a. der eherne Hercules, die zwei colossalen Caesarköpfe, seit Anfang des 16. Jahrhunderts der Dornauszieher und die Wölfin befanden; die von den Päpsten allmählig seit Ende des 15. Jahrhunderts gebildete

[1] Lanciani l. c. II 184.

[2] Das gesammte Material über die Alterthümer Roms, regestenartig angeordnet, hat Lanciani in seiner werthvollen und mustergültigen ‚Storia degli scavi di Roma‘ (bis 1549 reichend; Roma 1902, 2 voll.) vorgelegt — eine wahre Leidensgeschichte.

[3] Vgl. die archivalischen Auszüge über diese Arbeiten von A. Venturi in Arch. stor. dell'arte III 196—206. Ueber die Funde existirt ein Verzeichniss vom Jahre 1572, veröffentlicht in ‚Documenti per servire alla storia dei Musei‘ II p. VII sgg. Vgl. auch Lanciani l. c. II 113 sgg.

[4] Vgl. Müntz Les collections des Médicis. Par. 1888. — Von der Sammlung existiren sehr werthvolle Inventare aus dem 15. Jahrhundert.

[5] Vgl. Michaelis Storia della Collezione Capitolina (Jahrb. des deutschen archäol. Instituts in Rom VI [1891] 3 ff.). — Müntz Les arts à la cour des Papes III 169 ss.

vaticanische Sammlung, das Antiquarium; die von Paul II angelegte Sammlung; die von Domenico Grimani im Palazzo di S. Marco (jetzt grösstentheils in Venedig)[1]; die Sammlung des Cardinals Raffaelle Riario in der Cancelleria mit einer viel bewunderten Minerva und Michelangelo's Cupido und Porträtstatuen berühmter Persönlichkeiten christlicher Zeit bis auf Erasmus, Paolo Giovio und Pier Soderini herab[2]; die Sammlung Porcari, begründet von Stefano Porcari († 1453), erweitert von Francesco Porcari († ca. 1490); das Museo Cesarini (1500) im Palazzo Cesarini, in dem Vittoria Colonna ihre Augen schloss. Andere Sammlungen hatten der Niederländer Johann Goritz, für den der Goldschmied Joh. Brant kaufte, die Familien Capranica, Altieri, Colonna, Maffei, Piccolomini, Santacroce, der Cardinal von Carpi und der Cardinals Federigo Cesi († 1565)[3]. Ausserhalb Roms waren die Sammlungen der Alfons von Aragon in Neapel (vor allem Münzen); die des Hauses d'Este in Ferrara, die beim Uebergang der Stadt an den Kirchenstaat (Ende des 16. Jahrhunderts) aufgelöst und meistens an grosse römische Familien verschleudert wurden; die des Federigo Gonzaga in Mantua[4], die des Palastes in Urbino, für den besonders Tizian malte, die beide gleichfalls schon bald das gleiche Schicksal theilten.

Inventare.

Ueber die wichtigeren dieser Sammlungen liegen fast gleichzeitige, wenn auch recht summarisch geführte Inventare vor; auch schon früh Beschreibungen von Kunstfreunden, wie von Pomponio Leto in seiner extravaganten Schrift ‚De antiquitatibus urbis Romae libellus longe utilissimus' (Basel 1538), von Albertini in seinen ‚Mirabilia Urbis' oder vom Anonymus Morellianus, welch beide letzteren allerdings mehr die gleichzeitige Kunst berücksichtigen. Eine erste fachmännische Statistik über den gesammten antiken Sculpturenbestand lieferte nach Andrea Fulvio (‚Antiquitates Urbis', Rom 1527, und ‚Antiquaria urbis Romae', 1513) um die Mitte des 16. Jahrhunderts der Bologneser Naturforscher Ulisse Aldrovandi[5] in seinem Appendix zu Lucio Mauro's ‚Antichità di Roma', unter dem Titel ‚Le statue antiche che per tutta Roma si veggono, (Vened. 1556). Den Verfassern solcher Zusammenstellungen lässt sich das wissenschaftliche Interesse keineswegs absprechen, ganz abgesehen davon, dass sie für uns heute von unschätzbarem Werthe sind. Weit mehr aber gilt das noch von den zahlreichen Versuchen, die classischen Inschriften zu sammeln und antike Denkmäler auch im Bilde festzuhalten. Eines der wichtigsten Unternehmen war die ‚Silloge epigrafica' des Fra Giocondo, die in erster Redaction 1497/1499 entstand und sich im Besitz des Erzbischofs Lodovico Agnelli befand[6]; es waren darin auch die Inschriften von Privathäusern und Kirchen aufgenommen. Ein ähnliches Werk, das der Verleger Jacobo Mazzocchi besorgte, die ‚Epigrammata antiquae Urbis', erschien 1521 (Rom). Ein Skizzenbuch von 155 Blättern mit Zeichnungen antiker Monumente (jetzt im Soane-Museum in London) legte Andrea Coner (ca. 1513) an. Drei ähnliche be-

---

[1] Inventar von 1457 bei Müntz l. c. II 181 ss.

[2] Albertini Mirabilia Urbis p. 23 charakterisirt den Palazzo als ‚domus perpulchra cum statuis ac picturis columnis et multis marmoribus suffulta'.

[3] Vgl. Lanciani l. c. I 100 sgg. und besonders D. Gnoli Il giardino e l' antiquario del Card. Cesi (Mittheilungen des deutschen archäol. Instituts in Rom XX [1905] 267 bis 276).

[4] Vgl. Gaye Carteggio II 179. 219. 228 sgg. 227 sgg. 263 sgg.

[5] Vgl. über ihn jetzt die Monographie eines Anonymus ‚Sur la vie et les œuvres d'Ulisse Aldrovandi', Bologna 1907.

[6] Vgl. Corp. inscript. lat. III p. xxvii und VI p. xliv. — Lanciani l. c. 96—98.

gann noch im hohen Alter Fra Giocondo, andere Giuliano da Sangallo anzufertigen. Ein Theil der Zeichnungen des Frate ging später an Raffael über. Verschiedene solcher Skizzenbücher mit Nachzeichnungen antiker Werke der Plastik und Architektur rühren von Antonio da Sangallo, Giulio Romano (im Besitz des Fürsten von Waldburg-Wolfegg)[1], Francesco da Sangallo, von Suardi gen. Bramantino, Aristotile und Giovanni Battista da Sangallo (Musée Vicar in Lille), von Baldassare Peruzzi her; besonders aber von dem venezianischen Maler Battista Franco mit dem Titel ‚Contraffazioni' (ca. 1550; Manuscr. in Turin)[2]; von zwei Unbekannten der ‚Cod. Coburgensis' (Coburg) und ‚Cod. Pighianus (Berlin; ca. 1550—1555)[3], von Pierre Jacques, im Besitz von Destailleurs (1572/1577); Reste des ehedem 30 Bände füllenden Werkes von C. dal Pozzo (1588/1657: heute in Windsor und London); Skizzenbücher mit Ansichten alter Monumente von Malern, wie das sehr getreue von Marten van Heemskerk (1498/1574; in Berlin), von einem Unbekannten in Basel, eines von Giovanni Antonio Dosio (1533 bis ca. 1575) u. a. m.[4] Eine grössere Anzahl solcher Aufnahmen der antiken Reste, wie der Codex des Fulvio Orsini in der Vaticana, Zeichnungen des Pirro Ligorio, oder die zehn Bände in der Neapeler, dreissig in der Turiner Bibliothek; Anderes in der Barberiniana und Bodleyana von Pirro Ligorio, stand in Zusammenhang mit dem grossen Gesammtwerk der römischen Archäologie, das Raffael plante und das noch lange nach seinem Tode die Gemüther der Gelehrten und Künstler Roms beschäftigte.

Raffael und die Antike.

Die eigenartigste Erscheinung auf dem Gebiete dieser antiquarisch-archäologischen Studien ist entschieden **Raffael**[5]. Während das retrospective Interesse gewöhnlich erst dann in den Vordergrund tritt, wenn die Schöpfungskraft zu versiegen beginnt, wandte sich Raffael mitten in seiner productivsten Zeit und seinen grossartigsten Compositionen mit einer Nachhaltigkeit ohnegleichen dem Alterthum zu. Wie fast allen seinen Zeitgenossen ist auch ihm der Weg dahin erst durch die praktischen Bedürfnisse gewiesen worden. Sein Verhältniss zur Antike vor der Ankunft in Rom lässt sich nur sehr unsicher bestimmen, da die in Frage kommenden Werke nicht sicher zu datiren sind (die drei Grazien, der hl. Georg). In Rom beginnt mit einem Schlage eine grössere Formenfülle, ein getragenerer, pathetischerer Zug in seinen Werken sich zu offenbaren, wie in der Disputa und der Schule von Athen, mit denen auch zugleich dem Genius der Antike die schönste, echt renaissancistische Huldigung dargebracht wird. Müntz[6] glaubt den Einfluss der Antike auf Raffaels Stil dahin praecisiren zu können, dass an Stelle der mehr oder weniger vagen Eindrücke in der florentinischen Periode jetzt eine feste Regel, das Lebenselement der römischen Schule in seine Kunst kam. Aber auch in directer Weise tritt die Anlehnung an die alten Vorbilder zutage, schon in der Schule von Athen und der Disputa, mehr aber noch in den nächsten Stanzen (Schlacht bei Ostia, Borgobrand u. a.), in den Loggien vor allem,

[1] Vgl. darüber Robert in d. Mittheilungen des deutschen archäol. Instituts in Rom XVI (1901) 209—243. [2] Vasari VI 583.

[3] Vgl. Robert in Westdeutsche Zeitschr. IV (1885) 273 ff. und Jahn in d. Berichten der kgl. sächs. Gesellsch. der Wiss. 1868, S. 161 ff.

[4] Vgl. über all diese Sammlungen C. de Fabriczy in Arch. storico dell' arte VI 106—126.

[5] Vgl. A. Gruyer Raphaël et l'antiquité. Par. 1864. — H. Grimm Raffaels Verhältniss zur Antike (Ueber Kunst und Künstler II 1 ff.). — v. Pulszky Beiträge zu Raffaels Studium der Antike. Lpz. 1877. — Thode Die Antike in den Stichen Marcantons, Agostino Veneziano's und Marco Dente's. Lpz. 1881.

[6] Raphaël p. 618.

deren unvergleichlicher Groteskenschmuck eine durchaus selbständige, geniale Nachempfindung der antiken Zierformen ist, in der Farnesina, in den Teppichcartons etc. Selbst der antike Ideenkreis drängt sich jetzt stärker im Schaffen des Künstlers vor, wie sich in der Farnesina, in Bibbiena's Badezimmer und in kleineren Werken zeigt. In directer und fast berufsmässiger Weise musste sich aber Raffael dem Alterthum widmen, als ihm die Leitung des Neubaues von S. Peter übertragen wurde. Ihm als Architekten dieses wichtigsten Bauwerkes in Rom wurde gleichzeitig durch besonderes Breve vom 27. August 1515[1] die Obersorge für die antiken Steindenkmäler anheimgegeben, keineswegs aber, was man daraus gefolgert hat, die Oberinspection der gesammten Alterthümer Roms oder die Leitung der Ausgrabungen. Raffael bekam dadurch die Oberaufsicht über alle Marmorstücke und Steine, die in Rom und in seiner Bannmeile bis zu 10 Milien ausgegraben wurden. Unter Androhung schwerer Geldstrafe wird befohlen, alle solche Funde dem Architekten von S. Peter anzuzeigen, damit er entscheiden könne, was für den Neubau verwendbar sei, oder was erhalten werden müsse, weil es Inschriften oder Darstellungen enthalte, ‚die oft irgend eine wichtige Erinnerung enthalten und es wol verdienen, zum Nutzen der Wissenschaft und der Eleganz der lateinischen Sprache aufbewahrt zu werden'. Dass Raffael ein wahres Verständniss für Wesen und Aufgabe des Denkmalschutzes besass, werden wir gleich aus seinem bedeutsamen Promemoria ersehen. Aber auch in den Geist der antiken Formenwelt vertieft er sich jetzt, da er auf einem ihm bisher nicht allzu geläufigen Gebiet zu den höchsten und schwierigsten Leistungen berufen war, mit allem Nachhalt. *‚Io mi levo col pensiero più alto'*, schrieb er damals an Baldassare Castiglione. *‚Vorrei trovar le belle forme degli edifizi antichi, nè so se il volo sarà d'Icaro. Me ve porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti.'*[2] Neben Vitruv sind es unmittelbar die Denkmäler, die er selber vermisst, zeichnet oder beides durch seine Schüler in unermüdlicher Rastlosigkeit besorgen lässt. Die Frucht dieser riesenhaften, durch Freunde selbst in Pozzuoli, Neapel und Griechenland betriebenen Sammlungen und archäologischen Studien sollte ein Corpus der römischen Alterthümer von allergrösster Vollständigkeit werden, zunächst ein aus den litterarischen Zeugnissen alter Schriftsteller und aus den mit kritischer Sorgfalt neuerdings geprüften Denkmälern hergestellter Plan der Stadt Rom nach den vierzehn Augusteischen Regionen[3]. Eine grosszügige programmatische Einführung zu diesem gelehrten Unternehmen bildet der noch immer umstrittene Bericht vom Jahre 1518 oder 1519 an Leo X[4], den man seit Francesconi dem Raffael zuschrieb, während H. Grimm ihn für Andrea Fulvio in Anspruch nahm, Springer mit einiger Zurückhaltung auch Fra Giocondo als muthmasslichen Autor nannte[5], Müntz dagegen mit allem Nachdruck wieder für Raffael eintrat[6]. Nach einer sehr freimüthigen Klage

[1] Text aus der Ambrosiana publicirt von Pastor Päpste IV, Anh. Nr. 3. Vgl. dazu S. 551.

[2] Bottari Lettere pittoriche II 23.

[3] Vgl. Celio Calcagnini's Brief an Jak. Ziegler in Calcagnini's Opera (Basel 1544) p. 101; Marc-Anton Michiels Brief vom 15. April 1520 bei Sanuto Diar. XXVIII 424. — Lanciani in den Rendiconti d. R. Accad. dei Lincei, Cl. scienze mor. Ser. 5, III (1894) 795 sgg.

[4] In einer kürzern und einer längern, von Schmoller aufgefundenen (letztere in München) Redaction erhalten und ursprünglich dem Castiglione zugeschrieben und mit dessen Werken auch publicirt. Beide Redactionen bei Passavant I 539 ff.; III 43 ff.

[5] H. Grimm in Zahns Jahrb. f. Kunstw. IV 67 ff. — Springer Raff. u. Michelangelo II 127. 369 ff.

[6] Raph. p. 620. — Vgl. zur ganzen Frage auch Pastor Päpste IV 1, 467.

über den Vandalismus so vieler Päpste, welche die Vernichtung so manchen Denkmals, vor allem die Einschmelzung der Marmorreste nicht nur zugelassen, sondern oft genug angeordnet hätten, zeichnet der Verfasser den Entwicklungsgang der Architektur, spricht sich mit kritischem Scharfsinn über verschiedene hervorragende Werke, wie über den Constantinsbogen, aus. Mit dem Verlassen des antiken Culturbodens wird sein Verständniss unsicher und sein Urteil stark getrübt. In der Antipathie gegen die Gothik, die ‚*architettura tedesca*‘, spricht aus ihm das Kind seiner Zeit; doch hat er dabei auch manch bemerkenswerthe Beobachtungen: Die Gothik, die noch mancherorts in Uebung sei, wende als Ornamente und Consolen kleine verkrüppelte oder schlecht ausgeführte Gestalten, seltsame Thiere, Figuren und Blätterwerk in völlig geschmackloser Ausführung an. Sie habe in der Wirklichkeit ihr Vorbild von den ungeschnittenen Bäumen genommen und sei dadurch zum Spitzbogen gekommen. Dieser letztere besitze weder die Tragfähigkeit noch die Anmuth des Kreisbogens; darum suche auch die Natur keine andere Form als die letztere. An der Architektur seiner Zeit vermisst der Verfasser, bei aller Bewunderung für die Bauten Bramante's, die der Antike sehr nahe kämen, das köstliche Ornament der Alten. Die Antike und ihre Kunst, das zieht sich wie ein Leitmotiv durch diesen Bericht, ist der unbedingte Werthmesser jeder andern Kunstepoche.

Raffaels Plan, für den vor allem der Archäolog Andrea Fulvio und der hochbetagte Mario Fabio Calvo aus Ravenna, der Letztere durch Uebersetzung des Vitruv, thätig waren, wurde durch den frühzeitigen Tod des Meisters jäh unterbrochen. Zunächst setzten ihn die Schüler in beschränktem Umfange fort. Im Jahre 1527 erschien das topographische Werk über Rom, in nicht sehr glücklicher Ausführung, mit dem Text von Fulvio (‚Antiquitates Urbis‘) und dem Stadtplan von Calvo (‚Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum‘, Rom 1532). Raffaels Idee wurde im ganzen Umfange von Peruzzi wieder aufgenommen, der in den letzten Lebensjahren fast ausschliesslich mit einem breit geplanten Werke über die Alterthümer Roms und einem Vitruvcommentar beschäftigt war. Nach dem plötzlichen Tode Peruzzi's (1536) bildete sich zur Fortführung seines weitreichenden Unternehmens die Vitruvianische Akademie, die sich ganz an Vitruv, das unbedingte Evangelium sowol für die antiquarischen Studien wie für die ausübenden Künstler jener Tage, anschloss. Selbst bei einem so schöpferischen und in den künstlerischen Gesetzen wahrhaftig schon von Natur aus wirkenden Geist wie Raffael konnten wir die Wahrnehmung machen, dass sein Richtziel zuletzt nur Vitruv war. Aber schon im Quattrocento, bald nach Entdeckung seines Lehrbuches, hatte dieser Vitruvcult seinen Anfang genommen. Männer wie Francesco di Giorgio, Antonio Manetti hatten das Vitruvstudium nachdrucksam empfohlen[1]. 1485 erschien er erstmals im Druck, 1511 die erste commentirte Ausgabe von Fra Giocondo, naturgemäss noch mit manchen Mängeln behaftet[2]. An frühen, zum Theil commentirten und gewöhnlich mit Zeichnungen ausgestatteten Uebersetzungen sind bekannt: die handschriftlichen in der Magliabecchiana in Florenz, wahrscheinlich von Francesco di Giorgio; in München, von Fabio Calvo, für Raffael angefertigt[3]; die gedruckten von Cesare Cesariani (1521)[4],

Vitruvianische Akademie.

[1] Vgl. Redtenbacher Die Architektur der ital. Ren. S. 42 ff.
[2] Vasari V 265.
[3] Vgl. Vasari IV 379.
[4] Vgl. Vasari IV 150.

von Giovanni Battista Caporali (1536)[1], von Daniele Barbaro (1567), letztere die bedeutendste, auch der einzige realisirte Erfolg der Accademia Vitruviana. Dieses Institut setzte sich 1542 zusammen aus dem Cardinal Marcello Cervini, Bernardino Maffei (später Cardinal), Alessandro Manzuoli aus Bologna, Guglielmo Filandro, Vignola, Lodovico Lucerna, Claudio Tolomei. Es kann keinem Zweifel begegnen, dass hier zum ersten Male streng wissenschaftliche, nicht in erster Linie von praktischen Bedürfnissen dictirte Ziele gesteckt waren. Das Programm für die Bearbeitung der altrömischen Alterthumskunde konnte besser und vollständiger überhaupt nicht aufgestellt werden. Wenn es erst in unserer Zeit und auch nur theilweise ausgeführt wurde, so beweist dieser Umstand wol am besten die Kühnheit dessen, was diese wackern Männer — *alcuni pellegrini ingegni*, wie Tolomei sie nennt — im Spätsommer der Renaissance angestrebt. Die Pläne, über die ein eingehender Bericht Tolomei's an Conte Agostino di Landi orientirt[2], umfassten erstens eine wissenschaftliche Ausgabe und Uebersetzung Vitruvs mit einem fachmännischen Commentar, dem Verzeichniss aller Textvarianten, mit Architekturzeichnungen, Vocabularien der lateinischen, der griechischen und der Fachausdrücke; zweitens eine Bearbeitung der gesammten römischen Alterthümer, die *‚in un certo modo trarrà dal sepulcro la già morta Roma, e ridurralla in nuova vita, se non come prima bella, almeno con qualche sembianza o immagine di bellezza.‘* Es sollte in dem letztern Werk die Baugeschichte Roms behandelt, die noch vorhandenen Bauten chronologisch festgelegt, alle darauf bezüglichen litterarischen Zeugnisse gesammelt, jeder Bau geschichtlich und mit allen architektonischen Aufrissen und Massen dargestellt werden. Aehnliche Bearbeitung war auch für die Sculpturen, Gefässe, für die antiken Geräthe, die Inschriften, Malereien, Münzen, antike Maschinen vorgesehen, mit andern Worten: der Plan der Accademia Vitruviana in seinem zweiten Theil umfasste das ganze Gebiet der Monumentalarchäologie. Mit einem muthigen Optimismus ohnegleichen ging man an die Arbeit, junge Künstler, wie Vignola, nahmen die Vermessungen und Zeichnungen vor. Aber die Ungunst der nächstfolgenden Zeiten und die Festlegung der bedeutendsten Mitglieder in andern Aufgaben liessen das Unternehmen über das Stadium der Vorbereitungen nicht weit hinauskommen. Nur der Commentar und die Uebersetzung Vitruvs von Daniele Barbaro mit den schönen Zeichnungen Palladio's kamen zu stande. Dagegen waren die von der Accademia ausgehenden Anregungen äusserst fruchtbar für andere Werke. So hängen mit der Vitruv-Akademie und ihren Plänen indirect noch zusammen Giambattista Bertani's (eines Schülers Giulio Romano's) Werk ‚Gli oscuri e difficili passi dell' opera ionica di Vitruvio in latino, in volgare e nella chiara intelligenza tradotti‘ (1558), sowie ähnliche Erläuterungen zu Vitruv von Battista da Sangallo (Manuscr. der Corsiniana). Ausserdem knüpfen an die Bestrebungen für den zweiten Theil des Programms an der Michelangelo-Schüler und Architekt Antonio Labacco mit seinem ‚Libro appartenente a l'architettura, nel gual si figurano alcune notabili antiquità di Roma‘ (1559), die viele Bände umfassenden und mit werthvollen Zeichnungen angefüllten Manuscriptbände Pirro Ligorio's (Neapel und Turin, Bodleyana in Oxford, Barberiniana in Rom), aus denen ein Auszug

---

[1] Vgl. Vasari III 598.

[2] Bottari Lettere pittor. II 1—17. — Vgl. über die Akademie Müntz Hist. de la Renaiss. III 108. Burckhardt Renaissance in Italien S. 42. Willig Vignola (1906) S. 17 ff.

unter dem Titel ‚Delle antichità di Roma, nel quale si tratta de' circhi, teatri ed anfiteatri con le paradosse' (Vened. 1653) erschien. In der Wissenschaft klebt, wie wir schon hörten, dem Namen Ligorio's der Makel eines Fälschers an *(‚magnus fallaciarum opifex et parens')*; ebenso bekannt wie berüchtigt ist sein Versuch der Reconstruction der Villa Hadriana und des antiken Roms, von Francesco Contini in Kupfer gestochen (1751).

Diese theoretisirende Richtung in der Kunst der Renaissance, die wir mitten in der Blütezeit und bei deren grössten Vertretern aufkommen sehen, ist der Ausgangspunkt der modernen Kunstwissenschaft geworden; sie ist theils rein retrospectiv, theils im höchsten Sinne theoretisirend, insofern sie die Gesetze für das Kunstschaffen aus den Werken der Vergangenheit feststellt. Schon Lorenzo Ghiberti erging sich in Kunsterörterungen in einer Abhandlung ‚Commentarii, deren erster Theil im Anschluss an Plinius über die griechische und römische Kunst, der zweite über die grossen Meister des 14. Jahrhunderts, Cimabue, Giotto u. A., der dritte über die Architektur handelte. Weit bedeutsamer für die Weiterentwicklung der Kunst in der Frührenaissance wurde durch seine Lehrschriften Leon Battista Alberti[1], in dessen Bahnen eine erkleckliche Anzahl Gelehrter und Künstler die Principien und Elemente der verschiedenen Künste behandelte, wie Antonio Averulino genannt Filarete einen Tractat über die Baukunst schrieb (1460)[2], Piero della Francesca († 1492) einen solchen über die Perspective, Francesco di Giorgio einen ‚Trattato di architettura civile e militare' (ca. 1480)[3]. Fruchtbarer war der Schüler und Landsmann Francesca's, der Franciscaner Luca Pacioli[4] (geb. 1450 in Borgo S. Sepolcro, gest. nach 1510), der in seinen verschiedenen, wenig selbständigen Tractaten (‚Summa de arithmetica' [1494], ‚Divina Proportione' und ‚Di architettura' [1497 bezw. 1509]) die Bedeutung des Gesetzes vom Goldenen Schnitt allzu stark für das Kunstschaffen betonte. Pacioli war theilweise Mitarbeiter Lionardo's, dessen Schriften durch die Selbständigkeit und den Scharfsinn der darin niedergelegten Beobachtungen weit über die Masse der hier in Betracht kommenden, meist zu eng an antike Vorlagen sich anlehnenden Schriften hinausragen. Ueber dessen kunsttheoretische Auslassungen haben wir uns schon weiter oben verbreitet. Sie werden als die Offenbarungen eines genialen Bahnbrechers auf allen Gebieten des exacten Wissens stets für sich betrachtet sein wollen, wie er auch nie so weit gegangen ist wie die meisten dieser Theoretiker, das tiefste Geheimniss eines Kunstwerkes nur in einem mathematischen oder einem arithmetischen Gesetz zu suchen.

Kunstwissenschaft.

Theoretiker.

Das Theoretisiren über die Gesetze des Kunstschaffens und über die Technik der einzelnen Künste war Mode geworden — in Deutschland es darf

[1] Vgl. oben S. 177. Dazu noch Redtenbacher a. a. O. S. 48 ff. — E. Londi L. B. Alberti. Fir. 1906.

[2] Uebersetzt von W. v. Oettingen in Quellenschriften von Eitelberger N. F. III, Wien 1890. — Vgl. Dohme im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen I 225 ff. und W. v. Oettingen Antonio Averlino genannt Filarete. Lpz. 1888.

[3] Vgl. Della Valle Lettere Sanesi III 108. Herausgegeben von Carlo Promis, Tur. 1841.

[4] Die ‚Summa de arithmetica' erschien in Venedig 1494. Vgl. Narducci Intorno a due edizioni della Summa de arithm. di Fra L. Pacioli. Roma 1863. Die ‚Divina Proportione' erschien 1509 (voll. 1497), der Tractat ‚De architettura' Venedig 1509. Die beiden letzteren herausgegeben und übersetzt von Const. Winterberg in Eitelbergers Quellenschriften, N. F. II, Wien 1889. — Vgl. über Pacioli Müntz Lionardo p. 252 ss. — Dehio im Repert. f. Kunstw. 1881, S. 269 ff. — Janitschek in Kunstchronik 1872, Nr. 42. — Jordan im Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsamml. I (1880) 112 ff.

nur an Dürer erinnert werden — ebenso wie in Italien. Auch Bramante vernachlässigte neben seiner fruchtbaren Praxis die Theorie nicht: er verfasste fünf Bücher über Civil- und Militärarchitektur, einen Tractat über architektonische Praxis, einen über deutsche Arbeit, einen weitern über die Gewölbe mit modellirtem Stuck, eine Schrift über die Befestigungskunst[1]. Eine Compilation aus Lionardo ist Sigismondo Fanti's ‚Theorica et Pratica in artem matematice professoris de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species' (Vened. 1514), eine Anleitung über die Herstellung eines kunstvollen Buchschmuckes, wofür sich schon Lionardo und Pacioli interessirt hatten und auch der Formenschneider Ugo da Carpi im Anschluss an Fanti durch seinen ‚Thesauro de' Scrittori' (Rom 1523) thätig war. Andere ähnliche Werke sind des Mailänders Giovanni Battista Lomazzo ‚Trattato dell' arte della pittura' (1589); Armenino's ‚Precetti della pittura' (Ravenna 1587) und ‚Idea del tempio della pittura' (Mailand 1590); Cennino Cennini's ‚Trattato della pittura'[2]; Lanzo's ‚Discorso intorno alla scoltura et pittura' (Cremona 1584); Giovanni Battísta's della Porta ‚De humana physiognomia' (1586); Francesco Sansovino's ‚L'edifizio del corpo umano' (Vened. 1550); Michele Biondo's ‚De cognitione hominis per aspectum' (Rom 1544); Pintio's ‚La fisionomia naturale' (Rom 1555). Ein auch heute noch ob seiner technischen Ausführungen hochgeschätztes Werk sind Benvenuto Cellini's ‚Trattati dell' oreficeria e della scultura' (vgl. oben).

Während die bisherigen Theoretiker, wie die Frührenaissance überhaupt, nicht allzusehr an Vitruv sich orientirt hatte, Alberti z. B. ihn wie irgend eine andere Quelle benutzte, steht die Litteratur der Hochrenaissance ganz auf Vitruv. Er wird jetzt unbedingte Autorität, selbst gegen das anders lautende Zeugniss der noch vorhandenen Denkmäler. Der erste Vorkämpfer für die unbedingte Autorität Vitruv's ist Sebastiano Serlio, ein Schüler Peruzzi's, dessen Bauten in Pesaro (ca. 1500—1514), Venedig und Frankreich (seit 1541 als Hofbaumeister Franz' I) aber weit weniger bedeutend sind als seine theoretischen Auslassungen. Nachdem er fleissig, zum Theil bei Peruzzi, in Rom, später auch in Süditalien Vermessungen antiker Baureste vorgenommen, erschien 1537—1540 in Venedig sein Werk ‚Di architettura' in sieben Büchern[3]; davon behandelt Buch 1 die Elementarbegriffe der Geometrie; Buch 2 enthält den Tractat der Perspective; Buch 3 bringt die Alterthümer Roms (davon manche seither zerstörte); Buch 4 den Tractat der ‚Regole generali di architettura sopra le cinque maniere' (häufig auch allein); Buch 5 verschiedene Kirchenformen; Buch 6 Entwürfe zu Portalen; Buch 7 Entwürfe verschiedener Art. Unbedingter Massstab sind für Serlio die, manchmal aber nach eigenem Gutdünken geänderten Regeln Vitruvs; mit diesem Massstab unterzieht er die antiken wie modernen Schöpfungen einer strengen Kritik. Sein Werk ist nicht nur als eine theoretische Anleitung von Werth, sondern auch rein historisch angesehen für uns von Bedeutung, weil es manch antikes Monument im Bilde festgehalten hat und durch Mittheilung vieler unausgeführter Entwürfe einen Einblick in die architektonischen Ideen der Renaissance gestattet.

Serlio.

[1] Theilweise mit 30 seiner Sonette publicirt Mailand 1756.

[2] Uebers. von Ilg, in Eitelbergers Quellenschriften I, Wien 1871.

[3] Weitere Ausgaben Venedig 1559—1568. 1584; lat. Vened. 1569. Häufig fehlt auch das 7. Buch. Deutsche Uebersetzung des ganzen Werkes Basel 1609, des 4. Buches Antorff 1558. — Vgl. über Serlio L. Charvet Séb. Serlio. Par. 1869. Sonst noch Redtenbacher Architektur der ital. Renaissance S. 53. — Gurlitt I 28 ff.

Besondern Nachdruck legt Serlio auf die Säulenordnungen, die er nach ihrem ästhetisch-symbolischen Sinn differenzirt angewandt wissen will. So eigne sich die Dorica für Kirchen des Herrn, der Apostel und aller jener Heiligen, die sich als muthige Glaubensstreiter hervorgethan; die Ionica für solche Heilige, welche die Mitte halten zwischen den Starken und den Schwachen; die Corinthica komme schliesslich den Kirchen Mariens und der weiblichen Heiligen zu. Hatte Serlio dem eigenen künstlerischen Empfinden noch Spielraum genug gelassen, so leiten die Schriften des hervorragenden Architekten Vignola direct zum handwerksmässigen Betrieb der Kunst an; derart eingehend und allseitig ist jeder technische und künstlerische Handgriff darin vorgemacht. In seinem Hauptwerk ,Regola delli cinque ordini d' architettura'[1] baut er die Lehre von den fünf Ordnungen im Anschluss an Vitruv und die alten Denkmäler weiter aus. Aus diesen Vorlagen und Vorbildern will er das Vorhandensein gewisser zahlenmässiger Proportionen an den alten Bauten gefunden haben. Die sich in solchen Verhältnissen bewegenden Glieder seien schön und wohlthuend, andere dagegen störend. Was in der Musik die Accorde, das seien in der Architektur die Ordnungen. Ihre Gesetze hat Vignola in feste Regeln gebracht, ohne eigenes Zuthun, wie er noch hinzufügt. Ein weiteres, erst nach seinem Tode und mit einer langathmigen Biographie des Herausgebers Padre Egnatio Danti erschienenes Werk ist ,Le due regole della prospettiva pratica, con i commenti del P. E. Danti' (Rom 1583). Zuletzt liess sich noch als Theoretiker über die Baukunst ein anderer Meister der Hochrenaissance, Palladio, vernehmen mit seinen ,Quattro libri dell' architettura' (Venedig 1570). Gurlitt hat in treffender Weise das Verhältniss der drei grossen Theoretiker des Cinquecento zu einander charakterisirt, wenn er meint, dass Serlio noch mehr den Standpunkt der Frührenaissance vertrete, mit dem künstlerisch suchenden Auge die Formen der Antike betrachte und ihre Compositionen als Ganzes beurteile; dass dagegen Vignola die strenge, gesetzmässige Consequenz des formalen Ausdrucks suche; und Palladio das Ziel Beider combinire, die aus den Alten gewonnenen Regeln nicht mehr als Selbstzweck, sondern als Grundlage des eigenen Schaffens ansehe[2]. Aus dem Grund weiss er sich auch am besten den äussern Bedürfnissen sowie den Wünschen der Bauherrn zu fügen. Vitruv war von nun an, da seine Regeln und Gesetze derart den neuzeitlichen Verhältnissen angepasst und modificirt vorlagen, vergessen; man griff nur noch zu den Theoretikern und holte dort auch für die schwierigsten und grössten Aufgaben leicht sich Rath, wo das eigene Können versagte. Schon gleich nach Erscheinen des Serlio'schen Werkes hatten einsichtigere Männer vor diesem Wege gewarnt und vor Allen Michelangelo über solche Züchtung des Dilettantismus sein Verdict ausgesprochen; und dass Lomazzo's Wort darüber *(,Veramente ha fatto più mazzaconi architetti, che non haveva egli peli in barba')*[3] nicht übertrieben war, zeigt die ganze darauffolgende Entwicklung der Kunst.

Vignola. Palladio.

Es ist nur eine Ueberführung dieses theoretisirenden Systems ins praktische Leben, wenn jetzt eigene Institute gegründet werden, zur Anleitung, die Kunstregeln sich anzueignen und richtig anzuwenden. Nach dem Vorbild

Akademien.

[1] Die erste Ausgabe, ohne Orts- und Druckerangabe, erschien 1562; rasch lösten sich dann die Auflagen ab. Eine deutsche Uebersetzung kam 1697 in Nürnberg heraus, eine andere, von F. Reber, in Stuttgart 1865. Vgl. im übrigen Gurlitt I 34 ff. und Willich Vignola S. 162 ff. — Die Originalzeichnungen zu diesem Werk dürften sich im Besitze v. Geymüllers befinden. [2] Gurlitt I 38.

[3] Lomazzo Trattato dell' arte p. 407.

der schon bestehenden litterarischen Akademien sowie der wenigstens den antiquarischen Studien zunächst dienenden Vitruvianischen Akademie entstanden in den grösseren Centren Italiens besondere Kunstakademien, wie in Rom die ‚Artistica Congregazione Pontificia dei Virtuosi' mit dem Versammlungsort im Pantheon an Raffaels Grab (gegründet 1542), die ‚Accademia del disegno' in Florenz, gegründet bei der Beisetzung Pontormo's in der Annunziata und bestätigt 1563. In Rom bestand schon seit 1478 eine Malerzunft, die ‚Università delle arti' mit dem hl. Lucas als Patron. Ihrer ganzen Organisation entsprechend eher eine mittelalterliche Zunft, diente sie aber mehr den socialen und religiösen Bedürfnissen der Incorporirten, bis Gregor XIII sie durch Breve vom Jahre 1577 zu einer Akademie umgestaltete und der Leitung der Federigo Zuccaro und Girolamo Muziano unterstellte. Diese ‚Accademia di S. Luca' hat nach manchen Reformen, wie durch Napoleon I, sich bis zur Gegenwart erhalten. Im allgemeinen haben diese Institute auf die Entwicklung wahrer Kunst im Cinquecento keinen Einfluss ausgeübt. Sie förderten lediglich den Dilettantismus und ganz besonders den Manierismus, wie in erschreckendem Masse die Accademia di S. Luca unter Zuccaro und Muziano beweist. Andererseits kommt ihnen ein nicht geringer Antheil an der weiten Verbreitung kunsttheoretischer Interessen und Studien zu. Einen viel erfreulicheren Aspect gewährt in dieser Zeit die ‚Accademia degli Incamminati', in der die Bologneser Schule der Spätzeit ihren Mittelpunkt hatte und von der noch weiter unten zu handeln sein wird.

Kunstgeschichtliche Anfänge.

Verhältnissmässig am spätesten entwickelte sich von den kunstwissenschaftlichen Studien die am wenigsten von praktischen Interessen geleitete Kunstgeschichte, wiewohl gerade im Centrum der Frührenaissancebewegung, in Florenz, das biographische Interesse schon früh stark entwickelt war. Hier sehen wir denn auch die ersten Ansätze zur geschichtlichen Betrachtung der Kunst und ihrer Vertreter; hier bildete sich frühzeitig eine Art Künstlergeschichte, deren Nachwirkung wir in den ersten Schriften noch stark wahrnehmen können. Sie erreicht aber dann gleich nach den ersten zaghaften Versuchen in Vasari einen für jene Zeit achtenswerthen Höhepunkt. Die ersten Anfänge gehen über die zweite Hälte des Quattrocento nicht hinaus; sie liegen in den ‚Commentarii' des Lorenzo Ghiberti vor, in Manetti's Biographie Brunelleschi's sowie in den vielleicht in einer stark umgearbeiteten Redaction handschriftlich in der Nationalbibliothek zu Florenz erhaltenen Erinnerungen Antonio Billi's[1] (ca. 1480—1550). Es schliessen sich daran die mehr katalogartig gehaltene, für die oberitalienische Kunstgeschichte besonders werthvolle Liste des Anonimo Morelliano (verf. zwischen 1520 und 1543, ziemlich sicher von dem Venezianer Patrizier Marcantonio Michiel)[2], und die schon mehr dem biographischen Charakter sich nähernden Zusammenstellungen des Codice Magliabecchiano (in der Nationalbibliothek zu Florenz) oder Gaddiano (nach dem frühern Besitzer), verfasst zwischen

[1] Nach dem frühern Besitzer Antonio Billi genannt und von C. de Fabriczy (Il libro di Ant. Billi e le sue copie) im Arch. stor. ital. Ser. 5, VII (1891) 299—368, sowie von Karl Frey (Il libro di A. Billi. Berl. 1892) herausgegeben.

[2] Nach der Handschrift in der Marcusbibliothek zu Venedig von Jacopo Morelli 1800 unter dem Originaltitel ‚Notizie d' opere di disegno nella prima metà del secolo XVI' edirt, später von Gust. Frizzoni (Bologna 1884), besser mit Text und Uebersetzung von Theod. Frimmel in Eitelbergers Quellenschriften, N. F. I, Wien 1888; Ders. mit Anmerkungen in Beil. II der Blätter f. Gemäldek. 1907, S. 37—78.

1542 und 1548[1]. Die ersten biographischen Versuche über Künstler stammen von dem feinsinnigen Bischof von Nocera, Paolo Giovio (1483—1552), einem der hervorragendsten Sammler und Humanisten des Cinquecento, der in seine ‚Vitae virorum illustrium‘ (Venedig 1561) auch Künstler, wie Lionardo, Raffael und Michelangelo, aufgenommen hatte, so wie er vielleicht die erste Porträtgalerie hervorragender Persönlichkeiten, nach Ständen gegliedert (an zweiter Stelle die Künstler) in seiner Villa am Comer See angelegt hatte[2]. In diesem Zusammenhang ist auch der Autobiographien eines Cellini, Vasari zu gedenken. Nahezu autobiographischen Werth besitzt, wie jetzt allgemein zugegeben wird, die ‚Vita di Michelangelo‘ von Ascanio Condivi von Ripatransone (gest. 1574)[3], der ein sehr bescheidener Maler und Bildhauer, aber ein naher Vertrauter Michelangelo's war, so dass er durchweg directe Mittheilungen von Diesem haben konnte. Auf diese Weise war es ihm möglich, die Darstellung Vasari's in der ersten Auflage von dessen ‚Vite‘ in wesentlichen Punkten zu ergänzen und richtigzustellen. Im übrigen ist Condivi einfach und prunklos, von jedem Raisonnement sich fernhaltend.

Vasari.

Eine Kunstgeschichte im modernen Sinn des Wortes hat Giorgio Vasari aus Arezzo (1511—1574), der Maler und Bildhauer, geliefert[4]. Ihr verdanken wir die intimere Kenntniss der italienischen Renaissance, und wenn wir sie auch für die zahllosen unausrottbaren Märchen verantwortlich machen müssen, so dürfen wir doch über diesen Unstimmigkeiten die positiven Belehrungen nicht vergessen. Nach Allem, was wir von dem Aretiner wissen, können wir annehmen, dass das litterarische auf die Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte hindrängende Interesse früh sich bei ihm regte und wol auch einige Förderung fand durch seine Lehrmeister, den Hagiographen und Dichter Giovanni Pollio Lappoli gen. Pollastra, den Compilator der werthvollen ‚Hieroglyphica‘, Piero Valeriano. Wenn er uns selber berichtet, dass er zur Abfassung seiner Viten durch Giovio veranlasst worden sei, so ist das also kaum im ausschliesslichen Sinne zu verstehen. Ueber die Entstehungsgeschichte der letzteren schwebt auch nach Scotti-Bertinelli's Untersuchungen

[1] Veröffentlicht von Karl Frey: Il Cod. Magl. contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo, und von C. de Fabriczy: Il Cod. dell' Anonimo Gaddiano (Arch. stor. ital. Ser. 5, XII [1893]).

[2] Es befanden sich unter diesen überaus zahlreichen Bildnissen auch solche von bester Meisterhand, wie von Piero della Francesca, Gentile Bellini, Tizian. Die Sammlung begann 1521 und wird lange nach dem Tode Giovio's als noch in Como befindlich erwähnt (1589); vgl. Gaye Carteggio II 151. 389. 401. 402. 412. 413. Im 17. Jahrhundert scheint die Zerstreuung angefangen zu haben; doch konnte noch jüngst Fr. Servaes einen grössern Bestand davon bei Como nachweisen (Neue Freie Presse 1905, Nr. 14508). Vgl. Müntz Le Musée de portraits de Paul Giovio. Par. 1900. Deutsch in d. Zeitschr. f. Bücherfreunde VIII 120 ff. — Burckhardt Beiträge S. 465 ff.

[3] Condivi Vita di Michelangelo (Roma 1553), neu von Gori 1746 und öfters. Uebersetzt von Valdeck in Eitelbergers Quellenschriften VI, Wien 1873. Karl Frey Le Vite di Michelangelo. Berl. 1887. Neu übers. von H. Pemsel, Mnch. 1898. Vgl. über Condivi u. a. H. Grimm Michelangelo I 58 ff. 441 ff.

[4] Ueber Vasari orientiren in erster Linie die Selbstbiographie in den ‚Vite‘ und die im VIII. Band enthaltenen Briefe. — W. v. Obernitz Vasari's allg. Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei. Strassb. 1897. — Ugo Scotti-Bertinelli Giorgio Vasari scrittore. Pisa 1905. Dazu die wichtige kritische Auseinandersetzung von Kallab in Wickhoffs Kunstgesch. Anzeigen II (Innsbr. 1905) 111—128. Des Letztern Vasari-Studien sind wol endgültig suspendirt durch den frühen Tod des Kritikers. Bertinelli's Studie ist trotz aller methodischen Mängel doch werthvoll wegen des ziemlich reichen Urkundenmaterials, das sie vorlegt.

noch manches Dunkel. Wir dürften aber der Richtigkeit am nächsten kommen, wenn wir mit Kallab den Beginn der Abfassung der Künstlerviten ums Jahr 1540, nicht 1543 und nicht 1546, ansetzen. An Quellen nennt Vasari selbst Ghiberti's ‚Commentarii' und Ghirlandajo's ‚Ricordi'; daneben hat er aber noch eine grosse Anzahl anderer benützt, von Dante bis herab zu Bembo und Ariosto; die Hauptquelle jedoch bleibt für ihn die Selbstbeobachtung [1], die er auf vielen Reisen durch Italien ausüben konnte (VII 727). Man hat auch die Frage nach etwaigen Helfern, litterarischen Berathern und Correctoren aufgeworfen und hierbei den ganzen Kreis humanistisch und litterarisch interessirter Freunde des Biographen, vor allem Giovio, Caro, Tolomei, Mosca u. A., Revue passiren lassen; doch haben die Untersuchungen nach dieser Richtung mit einem *Non liquet* geendet. Das Werk erschien 1550 in zwei Bänden unter dem Titel: ‚Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana' [2], mit starken Erweiterungen und Correcturen in zweiter Auflage 1568. Condivi's ‚Michelangelo' bot ihm Gelegenheit, die Darstellung Michelangelo's völlig neu zu gestalten, sich freilich auch an dem Kritiker durch entsprechende Bosheiten zu rächen. Eine grössere Anzahl Berichterstatter haben ihm für diese zweite Auflage nicht nur mündlich, sondern vor allem schriftlich Material geliefert [3]. Vasari's Kunstanschauungen, hauptsächlich in der allgemeinen Einleitung niedergelegt, sind die der vollen Niedergangszeit. Aus seinem obersten Princip: *‚Io so che l' arte è tutta imitazione della natura principalmente'* (I 222), ergibt sich von selbst, dass die wahre Kunst für ihn erst mit der Renaissance und noch näherhin erst mit Lionardo beginnt. Auch für ihn klingen aber jene hohen Vorstellungen nach (I 221 ff.; VII 183), die mit Dante in der Kunst eine Enkelin Gottes, eine Tochter der Natur sehen. Die zwei wichtigsten Elemente der Kunst sind nach ihm Erfindung und Zeichnung, und aus der starken Betonung der letztern folgt wiederum, dass der Malerei unter den Künsten die Krone zuzuerkennen ist. In der nähern Wesensbestimmung zeigt sich Vasari deutlich von den späteren Schöpfungen Michelangelo's beeinflusst. Der nackte menschliche Körper ist ihm das wahre Darstellungsobject der Kunst (VII 210. 216). Je virtuoser die Darstellungen, desto höher schätzt sie Vasari ein; die Verkürzungen Giulio Romano's im Palazzo del Tè (V 537) und die Correggio's (IV 111) finden sein besonderes Wohlgefallen; hierbei legt er namentlich auf Plastik der Gestalten und auf Modellirung durch Licht und Schatten *(‚hanno rilievo')* Gewicht. Was die Kunst zu erstreben hat, das ist vollendete Naturwahrheit oder Illusion (darum entzückt ihn z. B. so sehr das sammtartig lebendige Fell des Löwen auf dem Altarbild der Animakirche oder die Darstellung der Hochzeit von Amor und Psyche im Palazzo del Tè), sowie die Schönheit und Grazie.

[1] Vgl. über die Quellen FIORILLO Kleine Schriften I, S. 83—98.

[2] Erster Herausgeber war Lor. Torrentino in Florenz. Die 2. Auflage, bedeutend erweitert und mit von Cristofano Coriolano gestochenen Porträts versehen, in drei Bänden, erschien bei Giunti in Florenz. An weiteren Auflagen sind aus dem 18. Jahrhundert bemerkenswerth die von BOTTARI (1759) und die von G. DELLA VALLE (1797); aus dem 19. Jahrhundert besonders die von CARLO und GAETANO MILANESI und P. MARCHESE besorgte Lemonnier'sche (Flor. 1840—1870, 14 Bde.) und die GAETANO MILANESI'sche von Sansoni in Florenz (9 Bde, 1878—1885). Eine Neuausgabe ist von K. FREY in Aussicht gestellt. Deutsche Uebersetzung von SCHORN u. FÖRSTER (6 Bde., Stuttg. 1832—1849), eine neue im Erscheinen begriffen, von JÄSCHKE, GRONAU u. A. (Strassb. 1904 ff.). Die übrigen Werke Vasari's (Le opere di G. Vasari) Florenz 1822—1827 und 1832—1838 (6 Bde.).

[3] Vgl. SCOTTI-BERTINELLI Vasari scrittore p. 124 sgg.

In seinen geschichtlichen Ausführungen lässt der Biograph oft genug seine Phantasie nachhelfen zur Ausfüllung der Lücken; breites Raisonnement oder scharf geführte, häufig von persönlichen Stimmungen geleitete Kritik unterbricht auf Schritt und Tritt die positiven Angaben. In der Entwicklung der Thatsachen und vor allem in der Chronologie herrscht nicht selten eine unangenehme Confusion vor. Das Alles aber kann uns nicht abhalten, diesem unschätzbaren und unter den grössten Schwierigkeiten entstandenen Werke volle Bewunderung entgegenzubringen: es waltet darin eine stark persönliche, lebendige Auffassung, ein klarer Blick, ein historisches Empfinden für die Entwicklung der Kunst und eine grosse Auffassung von dem Gegenstand.

Ein Werk von ähnlich hohem Standpunkt und gleicher Vielseitigkeit hat die Renaissance nicht mehr aufzuweisen, wol aber noch eine grosse Anzahl bescheidener, manchmal stark missrathener Anläufe, wie von Paolo Pini (‚Dialoghi di pittura‘, Venedig 1548), der ganz im Antiquarischen untergeht; Michelangelo Biado (1497—1570), der in seinem Tractat ‚Della nobilissima pittura‘ (Venedig 1549) die elementarsten sachlichen Irrthümer unterlaufen lässt[1]; Raffaello Borghini, mit seinen immerhin geistvollen ‚Riposo‘ (Florenz 1584).

Ansätze zur Kunstkritik.

Neben und mit der geschichtlichen Betrachtungsweise entwickelte sich die streng kritische. Auch hierin hat Florenz die Führung. Die gegenseitige Künstlerkritik trat hier schon früh in schonungslosen Formen auf; das hat Bandinelli wie auch Vasari erfahren, und am schlimmsten schwang Michelangelo in seiner kurzen, sarkastischen Art die Geissel der Kritik; sie hat ihm ja auch zeitlebens durch den Faustschlag Torrigiano's eine Gesichtsverunstaltung eingetragen. Als Vater der Kunstkritik muss Pietro Aretino (1492 bis 1557) gelten[2], der das entsprechende Selbstbewusstsein, die nöthige Maldisance und Scrupellosigkeit und den scharfen Esprit hierfür mitbrachte. In seinen Briefen und Schriften finden sich zahlreiche Proben für die kritische Art, mit der er Kunstwerke bewerthet; leider werden seine Urteile aber stark beeinflusst von seiner persönlichen Grundsatzlosigkeit und Leidenschaftlichkeit. Ganz von ihm abhängig zeigt sich der Venezianer Lodovico Dolce[3], ein Vielschreiber von unglaublicher Fruchtbarkeit. Sein heute einzig noch bekannter ‚Dialogo della pittura‘ zwischen dem Grammatiker Fabrini und Aretin will ersichtlich gegen den übermässigen Michelangelo-Cult zugunsten Raffaels Front machen (vgl. das scharfe Urteil über das Jüngste Gericht), gleichzeitig aber Tizian auch auf ein hohes Piedestal setzen. Die Venezianer sind am eingehendsten behandelt, von Ausländern nur Dürer. Nicht ganz so ablehnend, im Grunde aber auch abfällig lautet das Urteil über das Jüngste Gericht in den ‚Due dialoghi‘ des Giovanni Andrea Giglio von Fabriano (Camerino 1564). Den Standpunkt Michelangelo's verfechten dagegen Benedetto Varchi mit ‚Due lezioni nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di Michelangelo, nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura

---

[1] Uebersetzt von Ilg in Eitelbergers Quellenschriften V, Wien 1873.

[2] Vgl. Luzio Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga. Torino 1888. — Gauthiez L'Aretin. Par. 1895. — Ferner Arch. stor. dell'arte 1889, p. 311. Zeitschr. f. bild. Kunst 1891, S. 10 ff.

[3] Von ihm beachtenswerth der ‚Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino‘ (Vened. 1557; Flor. 1735); Neuausgabe von Daelli in der Biblioteca Rara 1863; von Eitelberger in den Quellenschriften II, Wien 1871. — Ausserdem noch ‚Dialogo di Lod. Dolce nel quale si ragiona delle quantità, diversità e proprietà dei colori‘. Venedig 1565. Vgl. über Dolce Mauceri Un critico d'arte del Rinascimento (Rassegna bibliografica dell' arte ital. IX [1906] 49—53. 177—180).

o la pittura' (Florenz 1549) und mit seiner ‚Orazione funerale' auf Michelangelo (ebd. 1564); Doni in seinem ebenfalls von Aretino beeinflussten ‚Disegno' (Venedig 1549) und in ‚Marmi' (ebd. 1552). Ganz unschätzbares kunstkritisches Material böte uns der portugiesische Maler Francisco de Hollanda (gest. 1584) in seinen ‚vier Gesprächen über die Malerei', wenn wir hierin thatsächlich historische Gespräche zwischen Michelangelo, Vittoria Colonna und Lattanzio Tolomei u. A., und nicht vielmehr fingirte Dialoge von rein subjectivem Werth zu sehen hätten [1]. Drei der Gespräche sollen an Sonntagnachmittagen des Jahres 1538 in den Gärten der Marchesa bei S. Silvestro stattgefunden haben. Die Themate sind ungemein vielseitig und anregend. Das Verhältniss der niederländischen zur italienischen Malerei wird von Michelangelo feinsinnig erörtert, die Kunstwerke in italienischen Städten charakterisirt, worauf die Marchesa und Francisco de Hollanda noch der Schöpfungen des Altmeisters in rühmenden Darlegungen gedenken. Typisch für die Zeit ist, dass auch der Streit zwischen Malerei und Bildhauerei einbezogen wird, sowie eine Anzahl principieller Fragen, wie über das Stoffliche der Kunst, ihre Ausdrucksmittel; die Frage nach der Berechtigung der Grotesken wird noch berührt und zuletzt auch die Kunst in Spanien und Portugal. Das vierte Gespräch findet zwischen andern Personen und im Palazzo Grimani statt. Wird man den historischen Werth dieser für die theoretisirende Zeit typischen Form der Erörterung von Kunstfragen nicht allzu hoch stellen können, so besitzt die Aussprache doch als zeitgemässes Zeugniss über die damalige Kunst ihre grosse Bedeutung.

Die Kunstwissenschaft, die sich als Niederschlag der öffentlichen Kunstanschauungen aus der Cultur des Cinquecento entwickelt hat, kannte nur einen Orientirungspol und nur einen Massstab für jegliches Kunstschaffen, die Antike. Vor ihr trat jede andersgeartete Kunstentwicklung in den Hintergrund oder in schroffe Missachtung. Das christliche Alterthum war ganz der Vergessenheit anheimgegeben, und wer der Kunst des Mittelalters gedachte, der that es mit einem vollen Verdict [2]. Abgesehen davon, dass man mit solcher Einseitigkeit dem ödesten Dilettantismus und Manierismus in die Arme lief, ist es noch bedauerlicher, dass diese thatenfrohe Zeit über eine lange und reiche Entwicklung der menschlichen Geschichte, über die Auswirkung der christlichen Idee in der menschlichen Cultur kein Werthurteil übrig hatte. Diese Geringschätzung hatte ihren Rückschlag aber auch auf die Behandlung der noch vorhandenen Zeugen der Vergangenheit. Zahlreiche der uralten Monumente, welche noch in den Frühmorgen des Christenthums zurückreichten und theilweise noch die Seufzer der Märtyrer vernommen, fielen jetzt in einer Zeit, die sich so hoher geistiger Erleuchtung rühmte. Der ausgesprochene Classicismus, dem man in Kunst wie Litteratur huldigte, wurde weiterhin aber auch oft genug zu einem Paganismus der Gesinnung. Zwar konnten wir auf dem Gebiet der bildenden Kunst das noch lebendige Fortleben der mittelalterlichen Ideenwelt auf Schritt und Tritt constatiren. Mit dem Tridentinum ist aber auch sie abrogirt zugunsten einer doch wesentlich anders gearteten Lehrformulirung.

Das Interesse für christliche Kunst.

Erst am Schluss des Cinquecento beginnt das Interesse für das christliche Alterthum zu erwachen. Die plötzliche Aufdeckung der Roma sotterranea (1578)

[1] Herausg. u. übers. von Joaquim de Vasconcellos in Eitelbergers Quellenschr. N. F. IX, Wien 1899. — Vgl. über den geschichtl. Werth Tietze im Repert. f. Kunstw. XXIII (1905) 295 ff.

[2] Vgl. Vasari I 136. 229. 232; V 467. — Filarete's Fluch gegen die Gothik bei Gaye Carteggio I 204. — Aehnliche Verdicte auch bei Serlio.

und der Kampf gegen erbitterte, die Kirche in ihren Wurzeln bekämpfende Angriffe haben es geweckt. Namentlich der letztere Umstand hat das Interesse an der völligen Durchforschung dieser unter Roms Boden so lange schlummernden Welt des Urchristenthums mächtig gesteigert, aber auch den sich hier bethätigenden wissenschaftlichen Bestrebungen Alfonso Ciacconio's, Baronio's und besonders Antonio Bosio's (vgl. oben I 30 ff.) eine praktisch-apologetische Richtung gegeben. Am Ende dieses Jahrhunderts gewahren wir auch die erste Persönlichkeit, die mit tiefem Verständniss und wohlthuender Sorgfalt soweit als möglich die Pflichten der Denkmalspflege den christlichen Monumenten jeglicher Epoche gegenüber zu wahren suchte. Jacopo Grimaldi, der langjährige Canoniker und Capitelsarchivar an S. Peter (gest. 1623), besass zwar nicht die geistige Cultur eines Panvinio oder Bosio, noch weniger die classische Geistesverfeinerung der Humanisten, und doch hat er der modernen Forschung unvergleichlich grössere Dienste geleistet als die meisten Humanisten. In seinen gewissenhaften und eingehenden Berichten über die dem Untergang geweihten Monumente, vorab den Rest der alten Peterskirche, nicht zum wenigsten in den damit verbundenen Zeichnungen [1] hat er von manchem Alten und Werthvollen die einzige und zuverlässige Erinnerung der Nachwelt überliefert. Neben allen sonstigen hierzu erforderlichen Eigenschaften leitete ihn hierbei eine Sachkenntniss, von der Müntz meint, ‚dass Niemand zu seiner Zeit in Sachen der Kunst eine gleich vielseitige und umfassende besass'. Für christliche Archäologie und Kunstgeschichte ähnlich wichtige Sammlungen von Nachzeichnungen liegen aus der gleichen Zeit vor von Ciacconio (Vatic. Biblioth., Lat. Nr. 5407 u. 5409), von dem Cleriker an S. Peter Alfarano (gest. 1596), der einen sehr werthvollen Plan der alten Peterskirche und eine Beschreibung davon hinterliess, von Giulio Mancini, dem Leibarzt Urbans VIII (gest. 1630); ferner Sammelbände in der Barberiniana, die den Denkmälern römischer Kirchen gewidmet sind [2]. Es sind das freilich durchweg Männer, die ausserhalb der humanistischen und renaissancistischen Ideenwelt aufgewachsen sind. Sie erhärten nur die Thatsache, dass der Renaissance der pietätvolle Sinn für die Vergangenheit und der sachliche Ernst, die Voraussetzung jeglicher wissenschaftlichen Bethätigung, abgingen.

Grimaldi.

VII.

Die Malerei der Spätzeit. Vordringen des weltlichen Elementes. Andrea del Sarto. Correggio. Sodoma. Die Venezianer.

1.

Wir nahen uns in diesem Capitel, soweit Christliches in Frage kommt, einer Herbstblüte, die alle Feinheit und alles Berückende uns enthüllt, die uns aber in ihrer Morbidezza keinen Augenblick vergessen lässt, dass das frische Leben am Ersterben ist. Wie das gekommen ist und weshalb neben der höchsten Vollendung schon gleich die Merkmale des Verfalls sich zeigen,

[1] In zahlreichen, bis heute kaum recht gesichteten Manuscriptbänden erhalten in den Bibliotheken der Peterskirche, des Vaticans, der Barberiniana, Corsiniana, Casanatense; in der Nationalbibliothek zu Florenz, der Ambrosiana zu Mailand, im Staatsarchiv zu Turin, Bibliothèque Nationale zu Paris. — Vgl. Müntz Recherches sur l'œuvre archéologique de Jacques Grimaldi (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome 1881, p. 225—269).

[2] Vgl. Müntz Les sources de l'archéologie chrét. dans les bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan (Mélanges d'archéol. et d'histoire VIII [1888] 81—146).

Die Cultur und Kunst des beginnenden Niedergangs.

dieser Frage kann hier im einzelnen nicht nachgegangen werden. Sie würde uns zu einer weitführenden Betrachtung der gesammten geistigen Cultur und ihres Verhältnisses zu den Bedürfnissen der Menschheit und des öffentlichen Lebens veranlassen. Nur das Eine darf hier erinnert werden, dass im allgemeinen diese blendende Herrlichkeit der Renaissance nicht bis zum Grunde des menschlichen Herzens und in die Tiefen des Volkes, jener Massen, denen von nun an die Zukunft gehören sollte, reichte. Was sie wollte und bedeutete, war nicht ein Lebensprogramm fürs ganze Volk und für alle Kräfte des Menschen; es war genau besehen nur die Verfeinerung des Lebens nach der physischen und gesellschaftlichen Seite, nicht einmal nach der höheren geistigen, geschweige denn ethischen Seite. Daher auch das Spielen mit rein formalistischen Problemen in der Litteratur, die erschreckend weit in dieser Zeit hinter dem Aufschwung der übrigen Cultur zurückbleibt. Alles ist da Reflexion und Berechnung auf die vortheilhafte Wirkung; Ziel all der in Thätigkeit gesetzten Kräfte die heitere Lebensfreude. Der ‚Cortegiano‘ ist der typischeste Ausdruck dieser grossen Phase menschlicher Entwicklung. Die politische Gestaltung Italiens hat rasch den grossen Zug dieser formalen Cultur entweder ganz gelähmt oder ins Kleinliche und darum Verzerrte herabgedrückt. Nur an einem Orte hielt sich der echte, lebensvolle Renaissancegeist noch das ganze Cinquecento hindurch, in Venedig, dank der wesentlich günstigern politischen Situation und der ständigen Zuströmung neuer Lebenskräfte aus dem Osten. Hier hat denn auch die Kunst noch am längsten die grossartige Majestät ihrer Ausdrucksformen bewahrt. Auf dem Gebiete der Kunst sind es vorab auch nur formale Momente, die den classischen Stil der Hochrenaissance von dem der vorausgegangenen Entwicklung differenziren. Wölfflin hat ihrer Aufspürung sein geistvolles Buch (‚Die classische Kunst‘) gewidmet, und er nennt uns an dessen Schlusse die die Stimmung jener Generation charakterisirenden Elemente: ‚die grosse Gebärde, die massvolle Haltung und die weiträumige starke Schönheit‘. Die religiöse Kunst konnte von Alledem für ihren wesentlichen Gehalt zunächst nichts profitiren; all das, was dem Stil des beginnenden Cinquecento seine Grösse sichert, kann nur insoweit auch dem Christlichen in der Kunst zu gute kommen, als es seinem Inhalte schärfere Accente verleiht und dem Ausdruck eine prägnantere Fassung. Noch viel näher aber lag die Gefahr, dass unter dem Formalen gerade dieser Gehalt verkümmert würde, eine Gefahr, die nur die ganz grossen Meister wirksam zu vermeiden wussten, und nur dadurch, dass sie, wie wir sahen, die alte grosse Tradition in die neue Formensprache übersetzten. Die Grösse der religiösen Schöpfungen eines Lionardo, Raffael, Michelangelo beruht also wesentlich auf einer Kreuzung von Mittelalter und Renaissance, auf einer harmonischen Verbindung der mittelalterlichen Weltanschauung mit den Elementen der neuen Zeit; der Verfall beginnt mit dem Augenblick, wo die letzteren aus dem Gleichgewicht sich herausdrängen und jene sich verflüchtigt. Ein Raffael und mehr noch ein Michelangelo, in dessen wenig harmonisch gestaltetem Innern der Conflict der Zeit sich zu dämonischer Gewalt steigerte, zeigen uns bereits die Anfänge des Niedergangs in deutlichen Umrissen. Strzygowski hat das für die Malerei zur Genüge an Raffael und Correggio nachgewiesen[1], so wie Wölfflin es für die Plastik und Architektur gethan hat[2]. Wir müssen

[1] Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio. Strassb. 1898.

[2] Renaissance und Barock. München 1888.

in diesem allgemeinen Ueberblick für das Einzelne unsere Leser darauf verweisen. Von dem Moment an, da die künstlerische Wirkung nicht mehr auf einem innern Drange beruht, sondern auf berechnender Ueberlegung oder auf technischer Virtuosität, ist der geistige Inhalt entleert. Da besorgt die grosse Monumentalkunst nur noch die Function einer, wenn auch technisch häufig genug grossartigen Decoration, und die Tafelmalerei die einer möglichst überraschenden Bravour. Neue künstlerische Ausdrucksmittel ersetzen jetzt gewöhnlich die althergebrachten; es ist das Licht und die Farbe, und in ihrer möglichst meisterhaften Ausnutzung erschöpft sich meist das ganze Bestreben



Fig. 262. Andrea del Sarto, Geburt Mariae. Annunziata zu Florenz. (Phot. Alinari.)

eines Meisters. Hand in Hand damit geht das in der niederländischen Kunst schon früher wahrzunehmende Selbständigwerden der Landschaft, in der der historische Vorgang oft genug nur wie eine Staffage erscheint. Der Ungebundenheit der Bewegung im Raum, die sich in tollkühnen Untersichten und abgeschmackten Verkürzungen vorführt, entspricht eine solche des Ausdrucks.

Aber ein Anderes ist hier noch zu beachten. Wir können gewahren, dass die auch jedes religiösen Gehaltes, ja selbst jedes höhern geistigen Ausdrucks sich begebenden Kunstgebilde dieser Spätzeit nirgendwo, auch in strengerer Umgebung nicht, einem Widerspruch begegnen. Wenn sich in einem Falle ganz unberechtigt gegen Michelangelo's Jüngstes Gericht eine stärkere

Opposition wirksam geltend machte, so möchten wir darin um so eher einen Rückschlag vollkommener Verständnisslosigkeit gegenüber den Intentionen des Künstlers erblicken, als gleichzeitig dasselbe Publicum an viel belangreicherem Orte die lüsternen Nuditäten Guglielmo's della Porta und später die nicht weniger anzüglichen morbiden Sinnlichkeiten Bernini's duldete. Abgesehen von jenem Einzelfall aber werden auch in das ernsteste Milieu religiöse Darstellungen zugelassen, die so wenig christlichen Geist in sich tragen als die Schriften Bembo's, Bibbiena's und der meisten um Leo X sich schaarenden Litteraten — ein Beweis, dass man nur das darin suchte und auch billigte, was der Zeitgeist darin aussprach: das rein Künstlerische, die ästhetische Wirkung. Belehrung, innere Erhebung, Tröstung, Alles, was an den Geist und ans Herz appellirte, schöpfte man jetzt aus der künstlerischen Darstellung religiöser Ideen nicht mehr und konnte es schlechterdings auch nicht mehr. Diese pädagogische Bestimmung war der religiösen Kunst verloren gegangen, seit das Volk auf anderem Wege Ersatz dafür fand und zum Theil auch hierin mündiger und geistig selbständiger geworden war. Damit hatte die christliche Kunst auch ihre eigentliche Lebens- und Werbekraft, das, was in all den Jahrhunderten ihre Grösse bedingt hatte, eingebüsst. Sie war jetzt lediglich decorativ geworden, profanisirt; und nur den Sinnen hatte sie zunächst etwas zu sagen. Zwar machte sich wiederholt durch Zurückgreifen auf die gute Tradition eine Reaction geltend, wie bei den ernsten Bolognesen noch im Cinquecento; es war aber ein ohnmächtiges, von aussen her durch secundäre Strömungen, wie die Gegenreformation oder die von Zeit zu Zeit neu erwachende Mystik, bedingtes Ankämpfen gegen den Strom und fand beim Volke keine Unterstützung.

Lehrreich dafür, wie sich dieses Phänomen des Niedergangs schon sehr früh, da eben die Hochrenaissance ihre reichsten Blüten zu entfalten beginnt, bei einseitig formalistischer Begabung ohne das Gegengewicht eines ernsten, tiefen Geistes, offenbart, ist das Beispiel Andrea del Sarto's. Er gehört chronologisch noch ganz der classischen Zeit an und auch stilistisch markirt er deutlich den Uebergang von der Früh- zur Hochrenaissance. Seine kunstgeschichtliche Stelle wäre unmittelbar neben Fra Bartolommeo, und doch trennt ihn davon, wenn wir vom Standpunkt der religiösen Kunst reden, eine weite Kluft. So nahe sich beide auch äusserlich verwandt waren, steht doch der Eine auf der schmalen Grenzscheide, da die beiden grossen Linien, mittelalterliche und neuzeitliche Cultur, für einen Moment zusammenlaufen, während sie beim Andern schon weit sich von einander geschieden haben.

Andrea del Sarto.

Andrea d'Agnolo[1], Sohn eines Schneiders *(sarto)*, geb. 1486 in Florenz, gest. ebenda 1531, eignete sich seine ersten technischen Handgriffe bei einem Goldschmied an, ein Glück für seine zeichnerische Fähigkeit. Als Maler bildete er sich bei einem unbedeutenden Florentiner Meister und im Atelier des Piero di Cosimo, wo er sich eng an Franciabigio anschloss. Mehr eine feminine Natur von stark sinnlichen Inclinationen, schüchtern und weltungewandt, versagte sein schwacher Charakter sowohl in den lockern Künstlerzirkeln von Florenz wie seiner Frau Lucrezia del Fede gegenüber, einem seiner Schönheit

[1] Vgl. Vasari-Milanesi V 5 sgg. — A. v. Reumont A. del Sarto. Lpz. 1835. — L. Biadi Notizie inedite della vita d'A. del Sarto. Fir. 1829—1832. — Janitschek in Dohme's Kunst und Künstler Italiens II 3, S. 22—48. — Paul Mantz in Gaz. des Beaux-Arts 1876 I 465 ss.; 1877 I 38 ss. — Wölfflin Die class. Kunst S. 149—173. — H. Guinness A. del Sarto. Lond. 1899. — C. J. Cavallucci A. del Sarto, l' uomo (Rass. bibl. dell' arte ital. VII [Ascoli 1904] 117—122. 173—179).

bewussten Weib von majestätischer Haltung und reizvollen Formen, die ohne Idealisirung und ohne die Verallgemeinerung der Einzelzüge seine künstlerische Vorstellungsgabe völlig beherrscht und Modell zu den imposanten weiblichen Prachtgestalten der spätern Zeit wird. Vom Hofe Franz' I und aus einer glänzenden materiellen Stellung (1518) lockt sie ihn nach Florenz zurück und bringt ihn gegenüber seinem Mäcen zum Eidbruch und nach Vasari's wol nicht einwandfreiem Bericht sogar zur Unterschlagung. Im übrigen wird man mit Cavallucci den Künstler wie die ungleich geartete Frau von den masslosen Verleumdungen Vasari's entlasten können, dem offenbar unangenehme Lehrlingserfahrungen im Atelier Del Sarto's einen unauslöschlichen Hass gegen die ebenso stolze wie herrschsüchtige Frau eingeflösst haben. Man wird aber des Verhältnisses zwischen ihr und ihrem Manne und auch dessen sittlicher Schwäche bewusst bleiben müssen beim Endurteil über seine Werke. Er ist ein Meister heiterer Weltlichkeit, von leichtem Schaffen, wesentlich lyrisch gestimmt, begabt wie wenige von Haus aus für anmuthig heitere Stimmung und die berückende Sinnlichkeit des Natürlichen, ‚einer der grössten Entdecker im Gebiete der Kunstmittel‘. Ist auch im Aufbau der Composition wesentlich Fra Bartolommeo sein Vorbild und Lehrmeister und hat er auch bei Lionardo die Feinheiten des Colorits kennen gelernt, so ging er doch in der höchsten Steigerung des letztern weit über den grossen Vinci hinaus und wurde für Mittelitalien unstreitig der grösste Colorist jener Zeit. Die schmelzend weiche Modellirung, das Verschwimmen der Contouren in der schimmernden Luft *(sfumato)*, ohne dass die Linien der Zeichnung darunter leiden, die berückende Dämmerstimmung seiner Darstellungen und die so moderne weich lässige, vornehme Haltung seiner Gestalten: das Alles hat Keiner meisterhafter damals zu geben gewusst. Und zu einem Künstler ersten Ranges wird er doch auch durch den grossen, ungezwungen machtvollen Zug seiner Compositionen, durch die majestätische, kräftige Pose, wobei sich häufig selbständig verwerthete Einflüsse Michelangelo's verrathen. Diese Grösse kann ihm nicht bestritten werden, wenn ihm auch ein wichtiges Erforderniss abging, das gerade für den christlichen Künstler unerlässlich ist, das ideale Moment, die Fähigkeit des geistigen Ausdrucks; Burckhardt hat es ‚die schöne Seele‘ genannt. Ohne sie, ist Del Sarto nicht von seiner Höhe als Maler, wohl aber von der als Künstler und vorab als christlicher Künstler gesunken. Wenn er auch fast nur religiöse Darstellungen aufzuweisen hat, so ist er doch der allerweltlichste Meister jener Zeit. Was uns aber über dieses Versagen



Fig. 263. Andrea del Sarto, Caritas. Chiostro dello Scalzo zu Florenz. (Phot. Alinari.)

etwas hinwegsehen hilft, ist ausser der hohen technischen Vollendung die ungezwungene Natürlichkeit der Haltung und Stimmung, die schon Correggio z. B. nicht mehr besitzt, der Späteren gar nicht zu gedenken.

Fresken. Del Sarto begann seine künstlerische Laufbahn mit dem Freskencyklus in der Vorhalle der Servitenkirche dell' Annunziata in Florenz, wo er zu den schon vorhandenen Fresken Rosselli's und Baldovinetti's fünf Scenen aus dem Leben des hl. Filippo Benizzi (der Heilige theilt sein Gewand mit einem Aussätzigen — sucht Spieler zu bekehren, die durch einen Blitzstrahl getödtet oder geschreckt werden — heilt eine vom Teufel besessene Frau — heilt am Todbett ein todtes Kind — Krankenheilungen durch seine Reliquien; 1509—1511), sowie die Anbetung der drei Könige (1511) und die Geburt Mariae (1514) darzustellen hatte (Fig. 262)[1]. Gegenüber den zum Theil noch befangenen Legendendarstellungen spricht sich in dem letztern Bilde eine völlig freie, aufs Grosse gehende Behandlungsweise aus, vor allem durch die in majestätisch-feierlicher Vornehmheit mitten in den Vordergrund gestellten zwei Frauen, die die beiden Gruppen organisch zusammenschliessen und hier zum erstenmal, nach Wölfflin, gegenüber dem rein tektonischen Aufbau der andern Motive die rhythmische Anordnung bedingen. Das Geburtsbild ist, wie Burckhardt findet, ‚die letzte, in lauter Schönheit aufgehende Redaction dieses Gegenstandes'. Uebrigens haben auch die Schüler und Mitarbeiter Andrea's in der Annunziata-Halle neben dem grossen Meister Hervorragendes geleistet und zum Theil hier den Höhepunkt ihres Schaffens erreicht, wie Pontormo mit der Heimsuchung, Franciabigio mit der Vermählung Mariae.

In dem Freskencyklus im Klosterhof dello Scalzo in Florenz (1511—1526) zeigt der Künstler, dass er auch ohne das Element der Farbe, allein durch die Schönheit seiner Formengebung und die untadelige Compositionsweise, den getragenen, grossen Ton des classischen Stils zu treffen wusste. Er malte hier grau in grau zehn Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers (die zwei Fresken ‚Zacharias segnet den scheidenden Johannes' und ‚erste Begegnung mit Christus' sind von Franciabigio), und zwar: die Verkündigung der Geburt an Zacharias (1523); die Heimsuchung (1524); die Namengebung (1526); die Taufe Christi, das früheste Bild, bei aller Feinheit der Empfindung in der Gestalt des Heilandes doch hinsichtlich der Raumfüllung noch unbeholfen (1511); die Predigt des Johannes (1515), trotz einiger Anleihen von Typen bei Dürer und des allgemeinen Compositionsschema's bei Ghirlandajo schon von ungemein grosser Wirkung, im beginnenden mächtigen, vereinfachten Stil weit über sein Vorbild hinausgehend, wie man an der Nebeneinanderstellung bei Wölfflin sehen kann (S. 156 u. 157); die Taufe des Volkes (1517); die Gefangennahme des Täufers (1517); die tanzende Salome (1522), ‚eine seiner schönsten Erfindungen, von einem hinreissenden Wohllaut der Bewegung'; die Enthauptung des Täufers (1523), dessen zusammenbrechender Körper tactvoll halb verdeckt ist durch den Henker; die Ueberreichung des Hauptes (1523). Ausser diesen historischen Scenen brachte der Künstler als Imitation von Nischensculpturen die in Sansovino'schem Stil gehaltenen Allegorien der Tugenden des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe und der Gerechtigkeit an. Unter ihnen steht die Caritas (Fig. 263) entschieden über dem das gleiche Motiv behandelnden Tafelbild, das Del Sarto 1518 für Franz I malte (Louvre). Wohl mag man an letzterem die Formenmächtigkeit und

[1] Zwei Darstellungen aus der Parabel von den Arbeitern im Weinberg, die er 1512/13 im Garten des Klosters ausführte, sind 1704 zu Grunde gegangen.

die enge Geschlossenheit der aus drei Kindern und der sitzenden Caritas bestehenden Gruppe sowie das Vornehme in diesem lässigen Sitzen bewunderswerth finden: die Complicirtheit dieser Körperdrehungen bringt allzuviel Unruhe in das Ganze. Die Scalzo-Fresken offenbaren am besten eine Schwäche des Künstlers, die nur seine übrige Meisterhaftigkeit nicht zu sehr hervortreten lässt: es ist der fast gänzliche Abmangel an dramatischem Ausdruck an starker männlicher Kraft, die das Aufschäumen der Leidenschaften und die wilde Erregung von Schmerz und Schreckensmomenten zu erfassen und zu zeigen versteht. Wo man mehr als vornehme Pose und den picanten Liebreiz sinnlicher Formenschönheit sucht, da versagt er. Welch feine Lebensnuance spricht aus der Haltung der eben sich zum Tanze anschickenden Salome, und wie wenig dramatisches Leben, wie wenig geistiger Ausdruck aus so tragischen Vorgängen wie der Gefangennahme und der Enthauptung des Johannes!



Fig. 264. Andrea del Sarto, Verkündigung. Palazzo Pitti zu Florenz. (Phot. Anderson.)

Von seinen sonstigen Fresken genügt es zwei der wichtigsten Werke zu nennen. Zunächst die Madonna del Sacco in einer Thürlunette des Klosterhofes der Annunziata (1525), in der Raumfüllung und in der grossen, natürlich vornehmen Haltung des Hingelagertseins (Joseph im Profil, auf einen Stock gestützt und ein Buch haltend, Maria in grandioser Majestät das Kind auf den Knieen haltend), in der kraftvollen Gewandbehandlung, ehedem auch im Schmelz des Colorits eine der herrlichsten Schöpfungen der aufblühenden Hochrenaissance. Für das Refectorium des S. Salvi-Klosters ferner hatte er neben vier Einzelheiligen seit 1519 ein Cenacolo zu malen (vollendet 1527). Es erinnert in der Gruppirung und in der meisterhaft wiedergegebenen Gebärdensprache der Hände an das grosse Vorbild in Mailand; malerisch diesem überlegen, steht es unvergleichlich hinter ihm zurück in allen geistig-ethischen Werthen. Die Charaktere, so gut sie im allgemeinen noch sind, sind viel zu wenig differenzirt.

Tafelbilder.

Unter den Tafelbildern muss als eines der frühesten die schöne Annuntiatio (1512) im Pitti-Museum bezeichnet werden (Fig. 264), das noch ein Spätwerk mit demselben Motiv in höchster malerischer Vollendung beherbergt (1528). Für das Frühwerk kann wiederum hinsichtlich des allgemeinen Compositionsschema's eine Parallele angeführt werden: Albertinelli's Verkündigung in der Akademie zu Florenz; aber sie wird an Feinheit und Grösse der Composition wie an Schönheit der Typen weit überholt. In der Haltung der Jungfrau, dem Liebreiz des Engels und der schwärmerischen Anmuth seiner zwei Begleiter

im Hintergrund rechts spricht sich schon die ganze Eigenart des Meisters aus: der auf grosse, vornehme Stimmung gehende Zug und die berückende sinnliche Schönheit und, dürfen wir noch beifügen, die geistige Leere. Keine seiner Madonnen hat den prophetenhaften, geistesgewaltigen, transcendentalen Ausdruck ihrer Schwestern bei Raffael und Michelangelo. Sie können wohl von der gleichen königlichen Erscheinung sein wie die letzteren. Ja hoheitsvoller in ihrer äussern Haltung, majestätischer in ihrer alle intime Zärtlichkeit



Fig. 265. Andrea del Sarto, Harpyienmadonna. Uffizien zu Florenz. (Phot. F. Hanfstaengl.)

und alles Gewöhnliche abweisenden Gebärde, wie die Madonna delle Arpie (so genannt nach den zwei Harpyien am Postament der stehenden Mutter) in den Uffizien (1517; Fig. 265), ist kaum irgend eine Madonna, die Raffael'schen ausgenommen. Der Sockel, auf dem sie nach Art der alten Andachtsbilder nicht thront, sondern steht, gibt dem Motiv etwas Statuarisches; aber diese Gestalt lebt, das zeigt ihre grossartig vornehme Haltung, die monumental wirkende Gebärde, mit der sie das Buch, breit über den Schnitt gefasst, auf den Oberschenkel stemmt (Ansätze dazu auch schon im Verkündigungsbild). Auch die zwei Begleitfiguren, Franciscus und Johannes Evangelista, sind, wenn auch nicht sehr ausdrucksvolle, so doch schöne Ge-

stalten. An eigentlich religiösem Gehalt steht dieses Werk von Allem, was Del Sarto geschaffen, am höchsten; denn die formale technische Vollendung und die sinnliche Formenschönheit ist hier noch verklärt durch geistigen Ernst und Vornehmheit. Auch coloristisch weist es in seinem weichen Sfumato Qualitäten auf, die es unter den Tafelbildern mit seiner ,Disputa' an die erste Stelle rücken. Unter seinen sonstigen Madonnendarstellungen seien nur noch die zwei Heiligen Familien im Louvre genannt, die thronende Madonna mit stehenden und knieenden Heiligen im Pitti-Museum (1524), die verwandte, aber compositionell wie malerisch höher stehende Behandlung des gleichen Sujets in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum, 1528), eine weniger glückliche Himmelfahrt Mariae (1526) und eine Madonna in der Glorie mit vier Heiligen (beide im Pitti; Fig. 266). In den meisten dieser Bilder zweiten und dritten Ranges wird man einzelne grosse Schönheiten entdecken können, ohne dass der Gesammteindruck völlig befriedigte. An geistigem Leben birgt von allen am meisten in sich die ,Disputa della Trinità' (Pitti): vier Heilige (Augustinus, Laurentius, Petrus Martyr und Franciscus) tauschen sich über das Geheimniss der über ihnen dargestellten Trinität aus, indes zu ihren Füssen kauernd Sebastian und Magdalena in lauschender Haltung dargestellt sind. Hier sind wenigstens Charaktere geschildert, das Leben des Augenblicks durchströmt sie und jeder Einzelne ist in überaus feiner Weise hinsichtlich der Antheilnahme am Disput differenzirt. Gar nicht dem Thema gewachsen zeigt sich aber der Künstler in der Pietà im Pitti (1524; Fig. 267), deren einzelne Schönheiten (Magdalena; der Arm des Heilandes) und hohe technische Vorzüge doch über den Mangel an geistiger Vertiefung und an dramatischer Belebung nicht hinwegtäuschen können, um so weniger, als nebenan Fra Bartolommeo's unübertroffenes Gegenstück stets zum Vergleich herausfordert. Entschieden höher hinsichtlich des geistigen Ausdruckes steht die Wiener Pietà, die aber durch eine brutale Restauration coloristisch



Fig. 266. Andrea del Sarto, Madonna mit vier Heiligen. Pitti zu Florenz. (Phot. F. Hanfstaengl.)

zur Ruine geworden ist (ursprünglich im Servitenkloster in Florenz). Von den fünf Einzelheiligen im Dom zu Pisa (Johannes der Täufer, Petrus, Katharina, Margaretha, Agnes; ursprünglich in Madonna di S. Agnese in Pisa) hat man jederzeit die Palme der hl. Agnes zuerkannt, deren schwärmerischer Ausdruck mit ihrem jugendlichen Liebreiz zu einer bezaubernden Gesammtstimmung verschmilzt. Andere seiner Werke können wir rasch übergehen, wie das für das S. Gallo-Kloster gemalte ‚Noli-me-tangere', den hinreichend bekannten jugendlichen Johannes (1523, Pitti) mit der ‚leidenschaftlichen Schönheit' und dem schwärmerischen Blick in den grossen fragenden Augen, mit vornehmer, fast theatralischer Pose inmitten der zahlreichen Requisiten seines künftigen Berufs (in dieser Auffassung ein unmöglicher Compromiss zwischen dem neben dem Jesuskind spielenden Johannesknaben und dem spätern Asceten), seine Porträtdarstellungen u. s. f. Zum Schluss sei nur noch gedacht einer in coloristischer Hinsicht wie in Hinsicht des lebendigen und natürlichen Kunstausdrucks sehr respectablen Leistung, der Opferung Isaaks (Dresden, 1529), sowie des köstlichen Bildes in den Uffizien (Nr. 1254) mit der Darstellung des hl. Jacobus, der zwei kleine, allerliebst mit dem Habit der S. Jakobsbruderschaft bekleidete Knaben neben sich hat. Jüngst hat aus archivalischen Nachrichten von Giorgetti festgestellt werden können, dass ihm in dieser Spätzeit noch ein anderer Auftrag zugedacht war: Bischof Minerbetti von Sassari und Arezzo hatte 1529 testamentarisch bestimmt, dass Andreino del Sarto für die Kapelle seiner Villa, auf halber Höhe von Fiesole, eine Madonna mit dem Leichnam Christi inmitten der knieenden Heiligen Mauricius und Lucia malen sollte [1].



Fig. 267. Andrea del Sarto, Pietà. Pitti zu Florenz.

Andrea's eigentliche Schüler oder Nachahmer sind schon im Zusammenhang mit Albertinelli genannt, ihrem ursprünglichen Meister. Wo Francesco di Cristofano Bigi (Franciabigio, 1482—1525) sich an seinen Freund Del Sarto anschliesst, da leistet er nur vorübergehend, wie in seinem Sposalizio in der Annunziata, wirklich Gutes, sonst tritt nur zu oft die Manier hervor. In einer Wiener Heiligen Familie (Hofmuseum, Nr. 46), die aber auch Bugiardini zugeschrieben wird, kreuzen sich Del Sarto'sche und Raffael'sche Einflüsse. Seine Hauptstärke liegt übrigens auf dem Gebiet der Porträtkunst.

[1] Kunstchronik XVII (1906) 221.

Unselbständiger noch als Franciabigio ist Giuliano Bugiardino (1475 bis 1554), der in seinen ungleichartigen Schöpfungen bald seine Lehrer Ghirlandajo und Albertinelli, bald Lionardo, oder seine Mitschüler Del Sarto und Michelangelo (Martyrium der hl. Katharina in S. Maria Novella in Florenz) zu Wort kommen lässt. Noch weniger aus Eigenem zu sagen hat Giovanni Antonio Sogliani (1492—1544), der, aus der Schule Albertinelli's, später Del Sarto's Einfluss folgt.

Bugiardino.

Sogliani.

Weit mehr noch als Del Sarto entfernt Correggio die religiöse Kunst von ihren geheiligten, über die Natürlichkeit sich erhebenden Höhen. War es bei Ersterem zunächst ein geistig-ethischer Defect, der ihn nicht zur Vertiefung seiner Typen kommen liess, so ist es bei Diesem ausgesprochene Absicht. Er kennt nur eine künstlerische Wirkung, und sie führt er aller Tradition und allen festen Formen der Motive zum Trotz durch. Er ist der Maler der reizenden Wirklichkeit, der zuerst mit voller, von allem Höheren abstrahirenden Absicht den reinen ‚Naturmoment' gibt; nicht die wirkliche Natürlichkeit aber, sondern eine rein subjectiv geschaffene. Die Gestalten, die bestrickend anmuthigen Wesen im holdesten Liebreiz aufsprossender Jugend, die frei von aller Erdenschwere ätherisch leicht im Wolkenknäuel sich erlustigen, und dieses schimmernde Licht, das so weich und träumerisch auf diesen Körpern spielt, existiren so wenig als die Gigantentypen Michelangelo's. Correggio aber gab ihnen den Schein der Wirklichkeit, indem er sie in einen gleich idealen Raum und eine gleich ideale Atmosphäre versetzte. Er benahm ihnen die Localfarbe, durch die die Venezianer noch die erdhafte Wirklichkeit, das natürliche Leben des Fleisches erhielten, und übergoss sie mit schimmerndem Lichte, so dass sie wie in gedämpftem Sonnenlicht erscheinen, in dem berühmten ‚Helldunkel', als dessen Entdecker und erfolgreichsten Behandler die Kunstgeschichte ihn zu preisen pflegt. In der That muss ihm in der Lösung der Licht- und Farbenprobleme eine weit noch über Lionardo hinausliegende Stelle eingeräumt werden; und geht ihm auch der natürliche Wirklichkeitssinn der Venezianer hierbei ab, so muss man ihm doch das Verdienst zuerkennen, in der vollendet meisterhaften Behandlung der raffinirtesten Licht- und Farbenharmonien zur Erreichung einer Wirkung von märchenhaftem Zauber Keinen über sich gehabt zu haben.

Correggio.
Seine Kunst.

Ein zweites Characteristicum seines Stils ist die vollendete Beherrschung aller Gesetze der Perspective; damit wagte er Alles, die kühnsten und allem idealen Gefühl hohnsprechenden Verkürzungen in den Untenansichten; damit erzielte er die ungeheure ätherische Leichtigkeit und Beweglichkeit seiner Gestalten.

Es liegt in diesen gefährlichen künstlerischen Mitteln aber auch begründet, dass die strengen Compositionsgesetze des grossen Stils dagegen nicht mehr standhalten. Alles geräth in Fluss und Schwung, und bald genug, da der Manierismus diese Mittel übernimmt, in chaotisches Durcheinander, aus dem einzig nur das Streben nach technischer Bravour uns entgegentritt. Schon Correggio löst im Andachtsbild die strengen, noch architektonischen Aufbauformen in eine rein willkürliche Composition auf. Auch die grosse Plastik der Gestalten, die machtvolle Getragenheit ihrer Haltung, die wir noch bei Del Sarto bewundern konnten, muss jetzt den leichten Wogen weichen, und anstatt geistigen Ausdrucks kommt bloss die sinnliche Anmuth mit starker Betonung des märchenhaften, bestrickenden Liebreizes zum Recht. Die zarte, schwellende Form, und womöglich unbekleidet, behandelt er darum mit Vor-

liebe: Kinder und frisch aufgeblühte Frauen, von schimmernder Atmosphäre umfluthet, sind seine Lieblingstypen. Nur selten begegnen uns in dieser berauschenden Musik Darstellungen, die eine tiefere Empfindung verrathen; wo eine solche erfordert wird, da wird sie oft genug durch eine mehr sinnliche Verzückung ersetzt. Schon darin allein gibt sich der diametrale Gegensatz zu Raffael zu erkennen. Bei Diesem ist es die Idee, die überall im Vordergrund steht; die Schönheit ist nur ein Ausdrucksmittel dafür. Bei Correggio ist es die Grazie, die einzig gesucht wird. Seine Typen sind durchweg Bewohner von Regionen, die nur Licht und Schönheit ausströmen; sie geniessen ohne Ende himmlische Seligkeit. Das Drückende und Lastende, der dumpfe Schrei der Leidenschaften wie das Weh des Schmerzes dringt nicht bis zu ihnen hinauf. Demgemäss geht dem Künstler auch der Sinn für das Tragische und Dramatische wie für das Gewaltige und Dämonische völlig ab.

Künstlerische Entwicklung.

Ueber Antonio Allegri's Leben[1] (geboren in dem kleinen Städtchen Correggio ca. 1494, gest. 5. März 1534) ist wenig bekannt, noch weniger über seine früheste Entwicklung. Auf Grund stilkritischer Beobachtungen, denen Morelli in unserer Zeit eine exacte Begründung gegeben hat[2], bringt man den jungen Allegri, der seine erste Ausbildung wol einem Localkünstler, Bartolotti (gest. 1527), nach andern dem Bianchi-Ferrari in Modena (gest. 1510) verdankte, in Zusammenhang mit der ferraresischen Kunst, vorab mit Costa und Francia in Bologna, mit Dosso Dossi in Mantua. Ob ihm auch eine weitere, humanistische Bildung zugeschrieben werden darf, kann bezweifelt werden; mit der Dichterin Veronica Gambara verknüpften ihn jedenfalls nähere Beziehungen. Dass Mantegna's Schöpfungen in Mantua ihm mancherlei zu sagen hatten, zeigen seine späteren Werke, besonders die perspectivischen Kuppelfresken; ob auch die römischen Meisterwerke eines Raffael und Michelangelo ihn beeinflussten, muss als mehr wie ungewiss gelten, seit fast als sicher angenommen werden kann, dass er nie in Rom war. Weit eher möchte man Beziehungen zu Lionardo, wenn auch nur indirecter Art, annehmen. Denn dessen Einflüsse wirken fast einzig nur, in massloser Ausnutzung, in Correggio's Entwicklung nach.

Werke.

Aus seiner Frühzeit nennt man eine Anzahl Werke, wie die Madonna auf den Wolken zwischen musicirenden Engeln (Uffizien), eine Geburt Christi in phantastischer Landschaft (Mailand, Galerie Crespi), eine Anna Selbtritt mit der Verlobung der hl. Katharina, die hll. Franz und Dominicus (Mailand, im Besitz Frizzoni's), Judith (Strassburg), eine Madonna mit Mutter Elisabeth (Sigmaringen), eine Verlobung der hl. Katharina (Wien, Galerie Reisinger), eine Anbetung der Magier (Mailand, Brera) u. a., in denen bei ausgesprochener

---

[1] Vgl. Vasari IV 109 sgg. — Raph. Mengs Opere pubblicate da G. N. d'Azara II (Parma 1780) 135—191. — R. Pungileoni Memorie istoriche di Correggio. 3 voll. Parma 1817—1821. — P. Martini Studi intorno il Correggio. Parma 1865. — J. Meyer Correggio. Lpz. 1871. — M. A. Mignaty Le Corrège, sa vie et son œuvre. Par. 1881. — J. P. Richter in Dohme's Kunst und Künstler II 3, Nr. 74. — Heaton Corr. Lond. 1882. — C. Ricci Il Corr., in ‚Santi ed Artisti' (Bologna 1894) p. 45—120. — Frank Preston Stearns The Midsummer of Italian Art (Lond. 1895) p. 273—295. — H. Thode Corr. Bielefeld 1898. — Strzygowski Das Werden des Barock bei Raffael u. Correggio (Strassb. 1898) S. 85 ff. — G. Gronau Correggio. Des Meisters Gemälde. (Klassiker der Kunst X.) Stuttg. 1907. — Berenson Ital. Kunst, Studien u. Betrachtungen (Lpz. 1902) S. 29—61. — Venturi Studi sul Corr. (L'Arte V 353 sgg.). Selwyn-Brinton Corr. Lond. 1900. — Frizzoni in Arch. stor. dell'arte VII 292 sgg.

[2] Lermolieff (Morelli) Kunstkritische Studien über ital. Malerei: Die Galerien Borghese u. Doria-Pamfili, S. 288 ff.

Eigenart vorwiegend die Richtung von Ferrara anklingt. Als Hauptwerk und als älteste datirbare Schöpfung (1514) hat die Madonna des hl. Franciscus in Dresden zu gelten, ehedem im Minoritenkloster seiner Heimat: Die Gottesmutter auf hohem, schmalem Thron unter einer von Wolken durchflutheten und von Engeln durchschwebten Arcade; zu Seiten des Thrones der hl. Franciscus und der hl. Antonius, gegenüber Johannes Baptista und Katharina. Auf der breiten Basis roth in roth die Erschaffung des ersten Menschenpaares, der Sündenfall und seine Folge; darüber in einem Medaillon, zwischen zwei den Thron stützenden Engelputten, Moses mit den Gesetzestafeln. Es ist die alte Typologie, die hier in fremdem, modernem Gewand noch einmal zu Wort kommt: der Fall



Fig. 268. Correggio, Apostel von der Kuppel von S. Giovanni zu Parma. (Phot. des Ital. Unterrichtsministeriums.)

des Menschen und die theilweise Erhebung durch das alte Gesetz, als Vorbild der *‚reparatio salutis‘* durch die neue Eva und ihren göttlichen Sohn. Solche Beziehungen kannte die damalige Kunst immerhin noch, mehr freilich in der nördlichen Hälfte Italiens, wie Albertinelli's Madonna im Louvre (der Sündenfall auf dem Sockel), Lorenzo di Credi's Annuntiatio (Uffizien), die zwei Verkündigungen Fra Angelico's (Madrid, Prado; Oratorio del Gesù in Cortona) zeigen. Die litterarische Parallele dazu liegt als Echo der theologischen Tradition im ‚Speculum humanae salvationis‘ und in der ‚Biblia Pauperum‘ vor[1]. In der Composition ist der Künstler noch befangen; er hat hier in das

[1] Vgl. Laib u. Schwarz Biblia Pauperum nach dem Original der Konstanzer Lyceumsbibliothek (Zürich 1867) S. 9. — Das ‚Speculum humanae salvationis‘ vergleicht die Gottesmutter mit der Arca testamenti und ihrem Inhalt, den zwei Gesetzestafeln (Mainzer Handschrift des 15. Jahrhunderts, Stadtbibliothek, S. 31).

alte, an Mantegna erinnernde Schema des sacralen Andachtsbildes mit der thronenden Hauptgestalt (von Mantegna auch die schöne Handbewegung) und den darum postirten Heiligen seine Typen hineingezwängt, die in der Grazie ihrer Haltung, besonders auch ihrer Hände, im schwärmerischen Ausdruck, besonders bei Franciscus und Katharina, eine dazu durchaus nicht mehr passende freie Natürlichkeit offenbaren.

Eine überaus gedämpfte Stimmung ruht über dem im Besitze Bensons in London befindlichen Abschied Christi von seiner Mutter, einem Tafelbild, das zu den wenigen Darstellungen gehört, die einfache Natürlichkeit und Grazie mit religiösem Gehalt vereinigen. In der Ruhe auf der Flucht bezw. auf dem Heimweg nach Nazareth (Uffizien) ist das Motiv schon zum reinen Genre herabgedrückt, und mehr noch gilt das von der berühmten Zigeunermadonna, la Zingarella (ca. 1515, Neapel), über der eine märchenhafte Stimmung ruht, verstärkt durch den dämmerigen Schatten von Palmen, in denen Engel leicht sich bewegen.

Parma. Eine neue Schaffensperiode beginnt mit der Uebersiedlung nach Parma (1518 [1]). Hier entstand zunächst im Auftrag einer von religiösem Ernst nicht allzusehr durchdrungenen Aebtissin die Ausmalung eines Raumes im Nonnenkloster S. Paolo: in den Lunetten unter dem Gewölbefeld grau in grau ganz nach humanistischem Geschmack mythologische Motive; darüber, das ganze Gewölbe radial ausfüllend, eine Rebenlaube mit Putten in Medaillons [2]. Bedeutungsvoller sind die Fresken, mit denen er 1520—1524 die Kuppel und die Apsis von S. Giovanni zu schmücken hatte. Von dem Apsidalsujet, das schon 1587 abgenommen werden musste (grossentheils copirt von Annibale und Agostino Carracci, in der neuen Tribuna von Cesare Aretusi wiederholt), ist das Mittelstück, die Krönung Mariae in Parma (Bibliothek), und ausserdem noch in London (Galerie Mond) Fragmente von Engeln erhalten. Die Kuppelfresken, die Himmelfahrt Christi darstellend, sind noch am ursprünglichen Ort, aber schwer beschädigt [3]. Es ist einer jener in eitel Jubel und Freude aufgehenden Feieracte, die, nach dem Vorbild dieses Werkes, von nun an ihren Einzug auf die Gewölbedecke und in die Kuppelwölbung halten sollen. Zu unterst die Apostel, grandiose, stark verkürzte Gestalten, aber ohne alles Schwerfällige, in dichte Wolkenballen eingebettet (Fig. 268), neben und über ihnen Engelputten in lautester Ausgelassenheit sich gebend. Darunter der greise hl. Johannes auf Patmos, der den herrlichen Vorgang über ihm in einer Vision schaut, halb auf seinen mächtigen Adler gestützt, eine Erscheinung von unvergleichlicher Schönheit. In den Gewölbezwickeln sind die vier Evangelisten mit vier Kirchenvätern angebracht. Ein Wunderwerk von vollendeter Raumcomposition, vergleichbar nur mit Del Sarto's Madonna del Sacco, ist der jugendliche Johannes auf Patmos mit dem prachtvollen Adler in einer Thürlunette im Querschiff. Wirken schon in S. Giovanni bei viel flacherer Vertiefung der Kuppel die Verkürzungen, namentlich im Mittelpunkt, in solcher

---

[1] Urkundlich nachweisbar ist er hier aber erst 1520; vgl. Martini a. a. O. S. 73 ff.

[2] Vgl. A. Barilli L'allegoria della vita humana nel dipinto correggiesco della camera di S. Paolo in Parma. Parma 1906.

[3] Die Abbildungen, die man bisher zu sehen bekam, sind durchweg nach den fast unangenehm glatten und jede Verwitterungsfalte vermeidenden Aquarellcopien von P. Toschi in der Galerie zu Parma hergestellt. Eine allein zuverlässige Vorstellung vom Erhaltungszustand des Originals geben die neuerdings im Auftrag des Unterrichtsministeriums ausgeführten prachtvollen photographischen Aufnahmen, die auch bei Gronau reproducirt sind.

Untenansicht nichts weniger als erfreulich, so steigert sich diese Empfindung noch bei den Fresken in der sehr viel steilern Kuppel des Domes, die 1526 bis 1530 entstanden sind. Hier ist das Aufschweben der Gottesmutter in den Chor der Seligen geschildert (Fig. 269), indes unten vor und auf einer gemalten Balustrade die Apostel und Engelputten aufwärtsblickend herumturnen. ,Das



Fig. 269. Correggio, Himmelfahrt Mariae. Fresco im Dom zu Parma. (Phot. Anderson.)

Ideal paradiesischer Existenz der Kinderwelt ist nie harmonischer verwirklicht worden' (Richter S. 21). Und in dem rauschenden und wie ein Lichtstrom aufwärts fluthenden Chor der Seligen ist das Seligkeitsempfinden in höchstmöglicher Steigerung versinnbildet. Das Alles wird man anerkennen können, und doch des beklemmenden Gefühls ob dieser wirr durcheinander gehenden

Arme und Beine (‚Froschragoût‘) und dieser herumturnenden Apostel nicht los werden können. Derartige perspectivische Untenansichten an Gewölbefeldern und Kuppelwänden sind allerdings nicht ganz neu: schon Melozzo da Forlì hatte in SS. Apostoli in Rom derart die Himmelfahrt Christi gegeben; in Mantua, in der Camera degli Sposi des Castello, hatte Correggio eine ähnliche Darstellung Mantegna's sehen können, und Saronno weist fast gleichzeitig eine solche von Gaudenzio Ferrari auf, gar nicht zu reden von den gewaltigen Compositionen in der Sixtina. Hier aber ist das Princip der Untenansicht und die darauf aufgebaute Perspective zum ersten Male völlig consequent durchgeführt,



Fig. 270. Correggio, Verlobung der hl. Katharina mit dem Jesuskind. Louvre zu Paris.

die Wesen losgelöst von jedem festen Stützpunkt in den Luftraum gestellt, die Architektur gänzlich in Atmosphäre und in strömendes, wolkendurchwalltes Licht aufgelöst. Man versteht, wie das 17. und 18. Jahrhundert des Lobes nicht genug finden konnte für diese beiden ganz neuen Offenbarungen einer technisch wenigstens grossen Kunst; hier war ja das Problem gelöst, das in hundert und hundert Fällen die nächsten zwei Jahrhunderte, meist viel unbeholfener und derber, sicher nie mehr mit diesem gewaltigen Sinn für blühende Schönheit und machtvolle Kraft der Form und der Bewegung, wiederholt haben.

Staffeleibilder.

Unter den Staffeleibildern nenne ich das Sposalizio der hl. Katharina mit der Marter des hl. Sebastian im Hintergrund zuerst (Louvre; Fig. 270), nicht nur weil es in die beste Zeit des Parmaer Aufenthaltes fällt (wol nach 1522),

sondern weil es überhaupt zu seinen allerbesten Leistungen zählt[1]. Vasari nannte es ein göttliches Gemälde; es ist im zauberhaften Liebreiz der Gestalten noch holdseliger als das ernstere Bild Luini's. Von verschiedenen Copien machen die in Modena und Neapel Anspruch auf eigenhändige Ausführung durch Correggio. Die zahlreichen Madonnen Correggio's können nur als Genrebilder angeführt werden; keiner einzigen hat er auch nur annähernd jene sacrale Weihe verliehen, die auch die weltlichsten der Raffael'schen Parallelen im Antlitz tragen: es ist die natürliche Sinnlichkeit, die der Maler hier schildert; die von Anmuth verklärte Frau, im seligen Glück der Mutterschaft. Nur in den früheren Darstellungen klingt im Ausdruck (Sigmaringen, Mailand: Museo archeol. ed artist., Pavia, Modena: Galerie [Mad. Campori]), noch etwas vom alten Motiv der *Donna angelicata*, aber nur wie aus weiter Ferne, an. Wenn der Johannesknabe oder Elisabeth noch beigefügt sind, so haben sie die ursprüngliche Bedeutung nicht mehr. Es sind lediglich Gespielen des Kindes. Bald verlässt die Gottesmutter ihren Thron oder Sessel, auf dem sie sich von Anfang an bei diesem so ganz nur auf Natürlichkeit dringenden Künstler nie wohl fühlte, und lagert sich, weich hingegossen auf den Rasen, im Dämmerschatten des Waldes (Madrid, Uffizien, die Zingarella), wie übrigens schon bei Lionardo. Oder das Kind macht Anstalten, sich an der Mutterbrust zu stillen (Modena, Budapest; Madonna della Cesta, mit dem Korb, in der Nationalgalerie zu London). Intimer noch ist der Stimmungsgehalt in dem Bilde der das Kind anbetenden Mutter (Uffizien; früher im Besitze des Herzogs von Modena); das mystische Licht strömt schon hier von dem am Boden auf einer Strohlage gebetteten Kind aus, vor dem die ganz in Seligkeit versunkene Mutter kniet, weniger betend, als in freudiger Erregung. Diese Darstellung zeigt am deutlichsten die nach der sinnlichen Seite orientirte Umbildung des alten, im 15. Jahrhundert so beliebten streng religiösen Motivs; immerhin waltet hier noch ein höherer geistiger Gehalt vor. Malerisch bereitet sie schon die letzte Stufe künstlerischer Vollendung vor, die Correggio mit dem, heute leider in seinem Colorit infolge von Restauration fast ganz verdorbenen Bilde der Heiligen Nacht oder

Madonnendarstellungen.



Fig. 271. Correggio, Der Tag. Pinakothek zu Parma. (Phot. Anderson.)

[1] Ueber die wechselvollen Geschicke des Bildes vgl. VENTURI in Arte e Storia III (1884) Nr. 3, p. 17.

Geburt Christi erreichte (Dresden; für S. Prospero in Reggio 1530 gemalt), dessen allgemeine Kenntniss vorausgesetzt werden kann, sowie mit dem in seinem strahlenden Farbenzauber fast noch ganz erhaltenen Gegenstück, der Madonna mit dem hl. Hieronymus, auch ‚Der Tag' benannt (1528, Galerie zu Parma, für S. Antonio in Parma gemalt; Fig. 271). Das weiche, selige Geniessen des Augenblicks, eine in sinnlichen Affecten sich erschöpfende Devotion ist in diesen verschiedenartigen Typen meisterhaft differenzirt: in diesem halbnackten, von Carracci so gerühmten und in seiner flüssigen Haltung später so oft nachgeahmten Hieronymus, in dem übermüthig, holdselig lächelnden Engel, in der von ernster Innigkeit getragenen Mutter und in der voll zauberhaftem Liebreiz sich zärtlich anschmiegenden Magdalena, der schönsten, echt modernen, und, nach Meyer, in malerischer Wirkung auch den grössten plastischen Offenbarungen der Antike mindestens gleichkommenden Gestalt. Das passive Sichhingeben an den Genuss des Augenblicks löst das feste Gefüge der Formen wie der Compositionslinien in lauter flüssige Bewegung auf; diese Heiligentypen mit ihren gelösten, unstraffen Gelenken möchten am liebsten wie die Engelputten zwischen den weichen Wolkenknäueln dahinschweben. Mehr noch als im ‚Tag' ist das der Fall in der Madonna mit dem hl. Sebastian (ca. 1525 für den Dom in Modena gemalt; seit 1746 in Dresden), wobei die rauschende festliche Freude sich der Engel in fast übermüthiger Weise, der Heiligen in der Form eines lässig-träumerischen Versunkenseins bemächtigt. Das Durcheinander von Gliedern und der Mangel einer festen geistigen Concentration wirkt aber beunruhigend und verwirrend; desgleichen in dem Spätwerk der Madonna mit dem hl. Georg (1531 oder 1532 für S. Pietro Martire in Modena entstanden, jetzt in Dresden, sehr beschädigt), bei der die starke perspectivische Verkürzung der auf hohem Thron sitzenden Madonna so wenig erfreulich wirkt wie die weit über das Podium vorgestreckte Fusszehe. Zur mehr intimen, märchenhaften Stimmung kehrt der Künstler in der Madonna della Scodella zurück (1530, ehedem in S. Sepolcro, jetzt in der Galerie in Parma; Fig. 272): eine Ruhe auf der Flucht, wobei dem holdseligen, auf dem Schooss der Mutter sitzenden Jesusknaben der hl. Joseph Früchte von einer Dattelpalme reicht, in deren Zweigen Engel mit Wolken sich erlustigen. Die Composition markirt, ähnlich schon wie im ‚Tag', in der aufsteigenden Diagonale gewissermassen den aufstrebenden Schwung seiner Motive.

Passionsbilder.

Ist das in der künstlerischen Eigenart Correggio's liegende Stoffgebiet eng begrenzt, so hat er sich doch auch einige Male, wol weniger aus Neigung als zufolge bestimmter Aufträge, darüber hinaus auf das Gebiet der harten und leidvollen Lebensdissonanzen gewagt. Er hat aber selbst diese ihm an sich fremdartigen Stimmungen seinem Naturell entsprechend umstilisirt und den Ausdruck von Schmerz und tragischer Erregtheit mehr als unbewusstes Leiden, als sinnlich-ekstatische Inbrunst geschildert. Dieses, namentlich von der spätern Barockkunst mit Vorliebe und oft mit rohester Uebertreibung verwerthete Ausdrucksmittel findet bei Correggio immerhin noch eine massvolle Anwendung und erzielt, sowenig es uns auch über den Mangel an Vertiefung und Natürlichkeit im Ausdruck hinwegtäuschen kann, doch eine ergreifende Wirkung. Hier, wo das Sinnliche nicht absolut erscheint, empfängt auch das religiöse Bild eine höhere Weihe; es gilt das von dem Bilde des Herrn im Oelgarten (London, Aspley-House), namentlich dem Ecce-Homo (London, Nationalgalerie), bei dem die ohnmächtige Gottesmutter unvergleich-

lich dargestellt ist, wenn auch das Durcheinander der Hände in etwa stört; auch noch von dem ‚Noli-me-tangere‘-Bild (Madrid, Prado), weniger aber schon von der Kreuzabnahme und dem alles Tragischen entkleideten Martyrium des hl. Placidus und der hl. Flavia (beide in Parma, Galerie).

Bedeutung seiner Kunst.

Nur der Vollständigkeit halber sei noch der in späteren Jahren entstandenen mythologischen Darstellungen gedacht (Leda, Venus und Mercur, Jupiter und Antiope, Danaë, Ganymed); es sind durchweg Motive, die sich seinen künstlerischen Tendenzen von selbst anbequemten. Wie seine ganze Kunst, mit wenig Ausnahmen, wenden sie sich ausschliesslich an die Sinne; und so durchaus subjectiv und idealistisch sie auch ist, in ihren so verführerischen Ausdrucksmitteln besitzt sie doch eine ungeheure Werbekraft. Vasari hat Correggio den ‚grössten Entdecker in allen nur denkbaren Schwierigkeiten der Darstellung der Dinge‘ genannt; und seit die Carracci seinen Ruhm begründet haben, ist er bis zur Stunde der vergötterte Liebling aller subjectivistisch weich veranlagten Geschlechter, vorab der Romantiker gewesen. Erst in der Gegenwart, da nüchternere, realere Werthe im Vordergrund stehen, ist diese Hochschätzung etwas gesunken, ohne dass der Künstler aber von der rückhaltlosen Anerkennung seiner überaus hohen und vielfach einzigartigen Verdienste etwas eingebüsst hätte. Immer hat man das musikalische Element, das den Künstler der modernen sensiblen Gesellschaft so nahe bringt, als etwas ganz Grosses an seiner Kunst gewürdigt. Und wenn auch der ideale und wissenschaftlich-positive Gehalt seinen Schöpfungen abgeht, so hat Correggio, meint Rio (III 257), unwiderleglicher als Lionardo und Fra Bartolommeo die geheimnissvolle Verwandtschaft zwischen Musik und Farbe bewiesen. Wie ein Symbol dieses Zusammenhanges darf es betrachtet werden, dass, wie man später erzählte, ihm im letzten Schlummer vor seinem Tode im Traum Palestrina erschien, was er als Unterpfand der ewigen Herrlichkeit betrachtete. Hand in Hand mit dieser Hochstellung im 17. und 18. Jahrhundert ging die Einwirkung Correggio's auf die weitere Entwicklung der Kunst; kein anderer der grossen Meister konnte sich eines gleich grossen Einflusses rühmen. Die Carracci fanden zu einer weit mehr schon dem modernen Subjectivismus zugänglichen Zeit in ihm ihren Meister. Er ist es gewesen,



Fig. 272. Correggio, Madonna della Scodella. Pinakothek zu Parma. (Phot. Alinari.)

der mit dem bestrickenden Zauber seiner künstlerischen Mittel die Schicksale der Barockkunst bedingt hat: die Merkmale seiner künstlerischen Individualität, die wir oben aufgezählt, sind ebensoviele charakteristische Kennzeichen des voll entwickelten Barock und Rococo, wie Strzygowski gezeigt hat[1].

Bei dem durchaus idealistischen Zug seiner Kunst ging ihm der Sinn für scharfe Individualisirung ab — Porträts hat er so wenig wie Michelangelo geschaffen —, aber auch für Alles, was an die feste und oft harte Form des Lebens erinnert, und selbst für die geistigen Sphären menschlicher Existenz. Er hat die Grenzen um ein Merkliches überschritten, innerhalb deren die Schönheit des Natürlichen noch weihevolle Stimmungen auslöst und als Symbol der ewigen Geheimnisse das Herz des Menschen dem Irdischen für Augenblicke entrückt. Man wird gebannt vom Zauber von soviel sinnlicher Schönheit, dieser Lebensäusserungen voll Liebreiz und duftigstem Märchenzauber, aber zur Andacht gestimmt fast nie. Innere Erhebung und Tröstung kann keine einzige dieser Madonnendarstellungen verleihen. Darum ist diese ganze Kunst, deren Schwergewicht im Natürlichen, in den flüchtigen und berauschenden Eindrücken der Sinne liegt, im Grunde keine religiöse Kunst mehr; wo sie es indirect noch ist, da wirkt sie solchermassen trotz ihrer eigentlichen Tendenzen.



Fig. 273. Sodoma, Madonna. Brera zu Mailand. (Phot. F. Hanfstaengl.)

Es war nöthig, auf diesen grossen Künstler und seinen verhängnissvollen Eindruck etwas mehr abzuheben, weil in ihm das ganze Problem der Kunst während der nächstfolgenden Jahrhunderte, vor allem der Rococokunst, schon offen vorliegt.

Correggio's Schüler.

Eine eigentliche Schule konnte ein Stil, der so ganz auf subjectiver Empfindung beruht, und hinter dem ein Künstler allerersten Ranges stand, zunächst nicht haben. Die wenig bedeutenden Schüler folgten später andern, meist römischen Einflüssen. Nennenswerth sind nur Girolamo Beddolo gen. Mazzola (gest. 1569; von ihm u. a. eine Madonna mit Kind und der hl. Robert in der Galerie zu Parma) und sein bekannterer Vetter Francesco Mazzola gen. Parmegianino (1503—1540)[2], dessen Bildnisse (Neapel, München) jedenfalls erfreulicher sind als die widerwärtige ‚Madonna mit dem langen Halse‘ (Pitti)[3] oder die pomphafte, affectirte Madonna mit der hl. Margaretha, dem hl. Hieronymus u. A. (Pinakothek zu Bologna, Sala di Raffaello, Nr. 116). Eine echt correggieske Vermählung der hl. Katharina in der Galerie zu Parma.

Mazzola.

Parmegianino.

[1] Strzygowski Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio. Strassburg 1898.

[2] Vgl. Vasari V 217 sgg.

[3] Vgl. zur Geschichte Robiony in Riv. d'arte II (Fir. 1904) 19 sgg.

An Mühelosigkeit des Schaffens wie an vollendeter Anmuth, besonders der weiblichen Formen, aber auch an Verzicht auf Tiefe, kommt dem Parmaer Meister Giovanni Antonio de' Bazzi aus Vercelli (seit 1513 Sodoma zubenannt) gleich (1477—1549)[1]. Die Leichtigkeit des Charakters und die in seinem Leben und in seinen Liebhabereien sich äussernden Extravaganzen haben auch das Urteil über seine Kunst zu einem recht schwankenden gemacht; dafür hatte schon Vasari durch seine Maldisancen *(‚il mattaccio')* hinreichend gesorgt. Eine unbefangene Betrachtung muss ihm indes ein unleugbar grosses Talent, eine hohe Begabung für das Colorit, eine ihm den grössten Meistern nahebringende Vielseitigkeit und reiche Erfindungsgabe, einen hoch entwickelten, aber meist im Sinnlichen begrenzten Schönheitssin und eine weit über Correggio und Luini hinausgehende seelische Ausdrucksfähigkeit zuerkennen. Seinem mehr weichlichen Naturell aber fehlt der geistige Ernst, die entschiedene Kraft im geschlossenen Aufbau der Compositionen, der meist sehr locker und verworren ist; zarte und besonders schwärmerische Seelenstimmungen sagen ihm mehr zu als die machtvolle Sprache eines grossen Zielen nachgehenden Herzens. Unbestreitbar ist auch seine Grösse in Behandlung der Landschaften. Indes darf nie übersehen werden, dass bei seinem . fahrigen Wesen seine Werke oft sehr ungleichmässig sind, dass die Einzelfigur immer ansprechender wirkt als das Gruppenbild. Später

Sodoma.



Fig. 274. Sodoma, Segnung des Brodes. Kloster S. Anna in Camprena bei Pienza. (Phot. Lombardi.)

[1] Vgl. Vasari VI 379 sgg. — L. Bruzza Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore G. A. Bazzi. Torino 1862. (Bes. werthvoll für das Biographische.) — A. Jansen Leben und Werke des Malers G. A. Bazzi. Stuttg. 1870. — R. Vischer in Dohme's Kunst und Künstler II 1, Nr. 55. — Frizzoni in Giorn. di erud. artist. I (1872) 208 sgg. Ders. in d. Zeitschr. f. bild. Kunst IX 33—44; Archivio stor. dell' arte 1891, p. 273 sgg.; und Arte ital. del Rinascimento (Mil. 1891) p. 95—187. — Morelli Kunstkritische Studien: Die Galerien Borghese u. Doria-Pamfili (Lpz. 1890), S. 190 ff. — Meyer Sodoma, sein Leben und seine Werke. Lpz. 1880. — C. Faccio Giov. Ant. Bazzi. Vercelli 1902. — P. Rossi Il ‚Sodoma' nell'arte senese (Boll. Senese di stor. patr. X [1903] 359—391). — Hobart Cust Life and Works of Giov. Ant. Bazzi. Lond. 1906.

wird sein Stil flauer und der Ausdruck conventionell oberflächlich und selbst süsslich.

Schüler eines wenig bekannten Vercellenser Malers Martino de Spanzotis, erhielt er das Künstlergepräge erst durch Lionardo und dessen Schule in Mailand (1498—1500). Noch lange nach seiner Uebersiedlung nach Siena (1500) wirkt dieser lombardische Einfluss nach, wie die in der strengen Composition und dem ernsten Ausdruck, vor allem aber in der bezaubernden Anmuth der Frauengruppe, insbesondere der Magdalena, zu seinen glücklichsten Schöpfungen zählende Kreuzabnahme (früher in S. Francesco in Siena, jetzt in der städtischen Galerie) und die später entstandene Madonna in der Brera (sehr stark lionardesk; bis 1791 im Besitz von Habich in Cassel; Fig. 273) zeigen. Am besten entwickelte er seine Eigenart im Fresco: der fast zerstörte Cyklus im Refectorium des Klosters S. Anna in Camprena bei Pienza (Brodvermehrung; Segnung des Brodes [Fig. 274]; Hl. Anna und Maria mit zwei Olivetanern; Approbation der Olivetanerregel; ausserdem Heiligenmedaillons) (1503)[1]; die vierundzwanzig Fresken (1505) eines schon von Signorelli begonnenen Cyklus aus dem Leben des hl. Benedict im Kloster Montoliveto[2], worunter aber nur vier durchweg befriedigen (Abreise von Norcia; Einkleidung des hl. Benedict; die Verführerinnen; die Zerstörung Montecassino's durch die Gothen).



Fig. 275. Sodoma, Ohnmacht der hl. Katharina. S. Domenico zu Siena. (Phot. Alinari.)

Nach einem zweimaligen, auf Anregung Agostino Chigi's erfolgten Aufenthalt in Rom (1507—1508 und 1513—1515), wo er der Antike nahegebracht wurde und dem Einflusse Raffaels, und wo er nach erfolgreichen Malereien in der Camera della Segnatura in der Farnesina u. a. die von strahlender Schönheit übergossene ‚Hochzeit Alexanders mit Roxane' schuf, beginnt in Siena erst seine grosse Zeit. In den nächsten zwei Jahrzehnten hat er die

[1] Vgl. über diese wenig bekannten Frühwerke P. Lugano Il Sodoma e i suoi affreschi a S. Anna in Camprena presso Pienza (Boll. Senese di stor. patr. IX [1902] 239 sgg.). — Abb. in Revue de l'art chrét. 1900, p. 312. 313.

[2] John Rusconi Il Sodoma a Montoliveto (Emporium XXV [Bergamo 1907] 24—40)

sienesische Kunst, die, ausserhalb der mächtigen künstlerischen Entwicklung, längst, wie wir gesehen (oben S. 133 ff.), dem Absterben nahe war, wieder zu neuem Leben und zu einer zweiten, überaus hohen Blüte erweckt[1]. Der Geist, der diese neue Richtung durchweht, ist zwar nicht mehr die allem Erdhaften abgewandte, in selige Betrachtung versunkene Mystik: die Hochrenaissance hat auch in das abgeschlossene Bergstädtchen das hohe Lied von der Schönheit dieser Erde und von der heitern Lebensfreude wie die weichen Melodien träumerischen Scheins und seliger Empfindungen getragen. Aber auch über dieser neuen Atmosphäre schwebt der Schutzgeist Siena's wie in den Tagen der Neroccio und der Sano di Pietro. Es verdient gewiss Beachtung, dass die der hl. Katharina in S. Domenico zu Siena gewidmeten Werke Sodoma's (1525), vor allem die Ohnmacht der Heiligen (Fig. 275), die trefflichsten Aeusserungen seines künstlerischen Könnens sind (ausser der Ohnmacht die Verzückung im Moment, da ein Engel ihr die Hostie bringt, und ihre Fürsprache für einen Hingerichteten; letzteres Bild misslungen). In dem Oratorium S. Bernardino malte er im obern Raum neben Beccafumi (von ihm die wenig gelungene Vermählung und der Tod Mariae) und Del Pacchia (Geburt Mariae und Verkündigung; in letzterem Bild die Jungfrau von herrlichstem Ausdruck) vier Scenen aus dem Leben Mariae (1518—1532; am reizvollsten die kleine Maria im Tempelgangsbild; ausserdem die Heimsuchung mit der schönen, monumentalen Mittelgruppe; die in Einzelheiten köstliche Himmelfahrt Mariae und die Krönung). Weit wirkungsvoller sind aber die daneben angebrachten vier Heiligen: Ludwig von Toulouse, Bernardin, Antonius von Padua und Franciscus (besonders innig); ganz



Fig. 276. Sodoma, Hl. Sebastian. Uffizien zu Florenz. (Phot. F. Hanfstaengl)

[1] Ueber andere um diese Zeit in Rom entstandenen Bilder (hl. Christophorus in der Gal. Spada, eine Caritas in Berlin u. a.) vgl. FRIZZONI L'arte italiana p. 144 sgg.

ähnlich gross auch die drei Heiligen in Palazzo Pubblico: Ansano, Vittorio und Bernardo Tolomei, trotz einer gewissen, durch die beigefügten Putten noch gesteigerten Weichlichkeit der Formen und des Ausdrucks. Durch Leid verklärte körperliche Schönheit war ein diesem sensiblen Temperament besonders entgegenkommendes Motiv. Er hat damit sein Bestes gegeben in dem Christus an der Geisselsäule (früher in S. Francesco, jetzt in der Galerie in Siena) und vor allem in der wundervollen Darstellung des hl. Sebastian auf einer Bruderschaftsfahne (jetzt in den Uffizien; Fig. 276) und als Fresco in S. Spirito, hier auch ein ausdrucksvoller S. Jakob zu Pferd und auf dem Altar eine schöne Madonna, die inmitten der hl. Lucia und Octavia dem hl. Alphons das Ordenskleid überreicht. Auch das schon dem Altersstil zugehörige Opfer Abrahams in Pisa (Dom) darf hierher gezählt werden. Treffliche Qualitäten zeigen noch das Altarbild ‚Madonna mit Heiligen' (aus S. Maria della Spina in Pisa ins Museo Civico verbracht), die Anbetung der drei Könige (in S. Agostino in Siena), die holdselige Madonna mit dem hl. Leonhard (in der Kapelle des Palazzo Pubblico), das aus S. Croce in die Akademie verbrachte Fresco einer Höllenfahrt Christi und eine Auferstehung Christi (im Museum zu Neapel; 1535) u. a. m.

Wenn auch ohne eigentliche Schule, hat Sodoma doch durch sein sensibles Schönheitsempfinden und die einschmeichelnde Art seiner Darstellungsweise der Kunst in Siena wieder neue Wege gewiesen; auf ihnen hielten sich jetzt und schufen sehr respectable Werke Meister wie Beccafumi (s. oben S. 134), Del Pacchia und Peruzzi, die ursprünglich ganz andern Einflüssen folgten. Sie hielten den Ruhm der Kunststadt noch auf erfreulicher Höhe, trotz manchen kalten Luftzuges classicistischer, von Rom her wehender Strömung, wie in Peruzzi's Sibylle und Augustus, bis die Freiheit der Republik zu Grabe ging (1557).

2.

Venedig und die Renaissancecultur.

Das höhere geistige Leben hatte sich in Venedig wol am spätesten von allen grossen Culturcentren Italiens entwickelt; dafür behielt es auch am längsten seine natürliche Frische, und Etwas von der majestätischen Glorie der grossen Zeiten ruhte hier noch auf ihm zu einer Zeit, da anderwärts jene unangenehmen Merkmale herabgekommener Herrlichkeit deutlich sich zeigen. Das Auge der Menschen in der Lagunenstadt war zunächst auf die Dinge dieser Welt, und zwar auf recht praktische, eingestellt. Dafür entwickelt sich hier, auf dem Boden eines riesenhaften Reichthums, aus dem ständigen regen Verkehr mit der Märchenwelt des Orients in erster Linie das Interesse für die Genussseite des Lebens: nirgend anderswo war die geniessende Freude am Dasein in diesem grossen Zug zur Signatur einer Cultur geworden wie hier. Diese mächtige Lebensfreude entfaltete sich hier nicht wie in Rom und Florenz erst als Resultat aus der Entwicklung der feineren Culturerscheinungen, sondern sie bedingte umgekehrt die letzteren; Kunst und Wissenschaft wurden zunächst nur als Zierat des Daseins, als Genussmittel in den Interessenkreis gezogen. Zwar deckte man den Bedarf für beide lange genug von auswärts: die *Terra ferma* und auch der Norden schickten, noch früher der Osten, Bilder zur Ausschmückung der Kirchen und der Privathäuser, und Padua versah die mächtige Nachbarin mit dem unerlässlichen Quantum an Wissen. Und auch als die Geistesströmung des Humanismus allmählig in diese genussfreudige Atmosphäre frische Luft führte (Aldinische Akademie), da fühlten sich seine ersten Vertreter, wie Foscarini, Giustiniani,

Correr, Trevisani, in erster Linie als Staatsmänner oder Procuratoren. ‚*Illi fortunati videri, qui in libero populo pro communibus commodis laborant, et cum auctoritate magnas res gerunt et sapientiae laude perfruuntur*' — in diesen Worten zeichnet einer dieser älteren Humanisten Venedigs das Ideal seiner Landsleute[1]. Ja Lauro Quirini, der auf offener Strasse Vorträge über Aristoteles hielt, fürchtete Collisionen mit dem Senat, weil er die Jugend dem Geschäftsleben entziehe[2].

Diese rein praktische Orientirung des öffentlichen Lebens in der Stadt, nicht zum wenigsten auch die streng geordnete, stabile Verfassung, die keinerlei politische Improvisation zuliess, schloss hier alles Doctrinäre so gut wie das geniale Dilettantenthum, das wir anderwärts, wie in Florenz, so oft die Geschicke eines ganzen Gemeinwesens in die Hand nehmen sehen, aus. Dafür trug diese ganze Entwicklung auch einen natürlich-gesunden Charakter und hatte in sich noch Lebenskraft, nachdem überall unfruchtbarer Manierismus an Stelle eines raschen genialen, im realen Leben nicht genügend vorbereiteten und gestützten Aufschwungs getreten war. Die Renaissance fand hier triebkräftige Wurzeln in einer Zeit, da im politischen Leben allmählig der Stillstand einzutreten begann, der den sehr viel spätern Niedergang einleitete. Die politische Expansionskraft hatte auf dem Festland an der Liga und ganz besonders an Julius II eine fatale Zurückweisung erfahren, und auch zur See lenkten die grossartigen Entdeckungsfahrten die Wege des Handels und der lebendigen Cultur an die Gestade anderer Völker. Auf dem Gebiete der Kunst machte sich diese bedeutsame Constellation eher im umgekehrten Sinne geltend: Venedig hat sich erst im Cinquecento mit jenen unvergleichlichen Kunstschöpfungen zu schmücken gewusst, welche heute noch als Wahrzeichen einer glanzvollen Zeit über versunkener und versinkender Herrlichkeit träumen. In jenen Tagen hat die venezianische Kunst auch zuerst unter dem Einfluss Bellini's die Fähigkeit erworben, selbständig zu werden, in ihren Schöpfungen die machtvolle Daseinsfreude und die Genussseligkeit in höchster Potenz widerzuspiegeln. War in Florenz und noch mehr in Rom ein hochentwickeltes geistiges Leben Inspirator und Träger der bildenden Kunst, so diente sie hier in erster Linie der Verklärung des irdischen Daseins, der Verherrlichung der gesunden sinnlichen Schönheit, allerdings in so grossem, mächtigem Stil, mit solch berückendem Zauber, dass sie dadurch ebenfalls in die ideale Höhe gerückt erscheint. Rom hatte hauptsächlich die Formengewalt der Kunst als Ideal gegeben, Lionardo und Correggio die Lichtmodellirung: Venedig zieht in seinen glanzvollsten Tagen durch Giorgione und Tizian die Synthese aus beiden, aber nicht in dem akademischen, vom natürlichen Leben abstrahirenden Sinn der spätern Bolognesen.

Diese reale Richtung bedingt in erster Linie den ausgesprochen weltlichen Charakter, den auch die religiösen Schöpfungen der venezianischen Kunst an sich tragen. Venedig hatte wol früher mystische Gebilde mancherlei Art aufzuweisen, aber sie waren von auswärts importirt und nicht congenial dem Geiste der Venezianer. In kirchlicher Hinsicht war die Lagunenstadt noch auf lange hinaus ein Wetterwinkel, in den sich manch ein mit kirchlichen Instanzen zerfallener Freigeist (Aretino, Sarpi) zurückzog, um in giftigen Satiren für wirkliches oder vermeintliches Unrecht Rache zu üben. Dass auch der Libertinismus in weiterem Umfang, wie Renan meint, hier

[1] Fr. Barbaro Epist. (Brescia 1743), App. 50. [2] Ibid. App. 65.

verbreitet gewesen sei, will nicht glaubhaft erscheinen. Denn der Freigeist wendet nicht in dem Masse, wie wir es im 16. und 17. Jahrhundert in Venedig sehen können, Mittel auf, um so zahlreiche Kirchen zu bauen und auszuschmücken. Zuzugeben ist nur, dass der hier stark ausgeprägte Staatsgedanke frühzeitig eine antipäpstliche Politik verfolgte, dass entsprechend der allen hohen Gedankenflügen und aller mystischen Vertiefung abholden Geistesrichtung die religiösen Gebilde hier vorab ebenfalls in die natürliche Daseinssphäre gerückt wurden und in ihr die reichen, vollen Lebenspulse des öffentlichen Lebens schlagen lassen. Typisch ist das für Paolo Veronese, den pomphaften Maler venezianischer Daseinsfreude und des Lebensgenusses im grossen Stil. Sinnliche Schönheit in jeder Form, aber die gesunde, nicht nervös morbide, ist das Ideal venezianischer Kunst, die flüchtige Daseinsfreude des Augenblicks. Lionardo's melancholische Worte: *,Tu riserbi in vita le caduche bellezze dei mortali'*, sind ihr ausschliessliches Motto geworden.

Wie das Bildniss bei dieser Existenzmalerei eine selbständige Bedeutung bekommt und die höchste Entwicklung erfährt, so büsst auch das religiöse Motiv viel von seinen strengen Formen und Gesetzen ein und wird zum reinen Genrebild, dessen freiere Auffassung und Durchführung und nicht zum wenigsten auch das (von Giorgione gepflegte) wenig hohe Breitformat oft genug die Bestimmung für den Privatgebrauch erkennen lassen. Immerhin spricht aus den Werken der Venezianer nicht selten ein ausgesprochen subjectives Moment, eine eigenartige, dem modernen Empfinden entgegenkommende ,Stimmung', deren Ausdrucksmittel in der Landschaft und in erster Linie in der Lichtbehandlung zu suchen sind. Im Colorit liegt die Grösse und die unvergleichliche Wirkungskraft der venezianischen Kunst, ihre Offenbarung für die Zukunft. Das rein malerische Element hat hier seine consequenteste und harmonischeste Anwendung gefunden und im Unterschied von Correggio durch Erhaltung der Localtöne die wirkliche Natürlichkeit festgehalten.

Giorgione.

Der Bahnbrecher, der die venezianische Kunst völlig auf diesen Boden stellte, nachdem Bellini ihn hinreichend vorbereitet, ist Giorgio Barbarelli gen. Giorgione (geb. ca. 1477 in Castelfranco, gest. in Venedig 1511)[1], ein Schüler Giovanni Bellini's, dessen Atelier er zusammen mit Tizian besuchte. Es kann nicht im Sinne unserer Aufgabe liegen, auf die ungezählten Probleme einzugehen, welche der Name Giorgione stellt, sowenig wie auf die echten Werke profanen Inhaltes. Wir haben es hier ausschliesslich mit der religiösen Seite seines Lebenswerkes zu thun, und die ist repraesentirt durch sein bestes Werk, das man kühnlich zu den wenigen ganz grossen Aeusserungen des religiösen Gedankens auf dem Gebiete der Kunst rechnen darf. Es ist die Madonna von Castelfranco (Fig. 277), von dem Condottiere Puzio Costanzo zur Erinnerung an seinen verstorbenen Sohn für eine Kapelle der Hauptkirche (jetzt auf dem Hochaltar) bestellt (1504/1505). Auf hohem Throne, über dessen Podium ein orientalischer Teppich herunterhängt, sitzt die Mutter, in zauberhafter Anmuth jungfräulicher Schönheit, mit der Rechten das abwärts blickende Kind haltend, die Linke lässig auf die Thronlehne aufgelegt, ganz versenkt in ernstes, sorgenvolles Sinnen. In dieser Erscheinung ist Alles feierlich und königlich, in grossen breiten Flächen sitzt ihr schweres

[1] Vgl. Rio De l'art chrét. IV 133 ss. — L. W. Schaufuss Zur Beurteilung Giorgione's. Dresd. 1874. — H. Lücke in Dohme's Kunst und Künstler II 3, Nr. 66—68. — A. Conti Giorgione. Studio. Firenze 1894. — Ugo Monneret de Villard Giorgione. Bergamo 1904. — Berenson Venetian Painters. London 1897.

Gewand auf der Erde auf. Dieser Gesammteindruck der weihevollen Stille, in der die Gedanken leidvolle ferne Wege gehen und alle Lebensfunctionen nach innen sich kehren, wird noch verstärkt durch die landschaftliche und coloristische ‚Stimmung', die über der Scene ruht. Ueber der den grossen, einfachen Stil verrathenden Landschaft im Hintergrund fluthet das letzte goldige Abendlicht und umspielt mit seinen weichsten und wärmsten Tönen die blonde Jungfrau, indes die zwei, gleichfalls in jugendlicher Schönheit gegebenen Heiligen unterhalb des Thrones, der hl. Liberalis, in voller Ritterrüstung, mit einer Standarte im Arm, und gegenüber der hl. Franciscus, schon im Dämmerlicht des Helldunkels stehen. Hier sind Landschaft und Licht in engsten Connex mit dem geistigen Gehalt des Motivs gebracht und geradezu als Ausdrucksmittel zur Verstärkung des letztern verwerthet. Die Aussenwelt — das ist die grosse Neuerung dieser malerischen Stimmungskunst — participirt am Innenleben des Menschen, wird Reflex und Symbol für dessen wechselnde Stimmungen. Auf der harmonischen Vereinigung dieser Elemente beruht die Grösse und die magische Wirkung solcher Werke Giorgione's und Tizians; in ihrer discreten, bereits bei Tizian in seiner spätern Zeit sich verlierenden Unterordnung unter den Hauptgedanken der religiöse Gehalt im Andachtsbilde. Mit dem Augenblick, da eines der Ausdrucksmittel überwiegt, vor allem die Landschaft, wie in der spätern venezianischen Kunst, geht das eigentliche Leben des Bildes verloren. Wie man angesichts solch weihevoller Stimmung der Altartafel von Castelfranco den religiösen Gehalt absprechen kann (noch neuestens Monneret de Villard, p. 52), ist schlechthin unverständlich. Gegenüber dieser Idealauffassung der Madonna, ihrem durch die leidvollen Fernblicke auf die Geschicke ihres Sohnes bedingten Ernst erscheint der nur Sensationsbedürfnisse befriedigende Hinweis auf etwaige Modelle sowie auf die als Liebesseufzer gedeuteten fragmentarischen Verse auf der Rückseite wahrhaft kleinlich und verständnisslos. Eine unbefangene, nicht durch Vasari's Fabeln missleitete Würdigung muss in der Madonna von Castelfranco die höchste Vollendung des Bellini'schen Andachtsbildes, sowohl in Hinsicht auf den Ausdruck wie auf das Colorit, begrüssen. Die Befangen-



Fig. 277. Giorgione, Madonna mit Heiligen. Dom zu Castelfranco. (Phot. Naya.)

heit und herbe Sprödigkeit Bellini'scher Gestalten ist hier schon einer wunderbar feinen Modellirung und einer Vertiefung des Colorits gewichen. Im Hinblick auf das Motiv selbst haben wir den Anfang der einen Entwicklungsreihe vor uns, die die thronende Madonna Bellini's durchmachte: sie steigt von ihrem Throne immer höher empor, bis sie bei Tizian als reine Vision den unten postirten Heiligen erscheint. Die andere Entwicklung weist nach abwärts und lässt die Gottesmutter unter ihr Gefolge treten; an Stelle der feierlichen Andacht erscheint ein köstliches Idyll aus dem täglichen Leben voll holdseliger Natürlichkeit und Ungezwungenheit. Während jene erste Form ihre strengere religiöse Auffassung, so gut das in der mehr nach äusserer Wirkung strebenden spätern Kunst überhaupt möglich ist, beibehält, bleibt die letztere Form ausgesprochen religiöses Genrebild, in dem von einer über das Natürliche hinausreichenden Idealisirung der Mutter und des Kindes in den meisten Fällen schon bei Tizian nicht mehr die Rede ist. Aus der ursprünglichen Enface-Stellung wird fast durchweg die Profilansicht, um auch dadurch den Eindruck momentaner Lebensäusserung zu erwecken [1]. In Castelfranco ist noch die strengste Frontalstellung festgehalten, und nur durch die aufgelegte Linke die statuarische Feierlichkeit etwas gelockert. In gleicher Stellung sind auch die zwei Heiligen gehalten, deren Gestus ihre Schutzbefohlenen und die Gläubigen einlädt, der Himmelskönigin und ihrem göttlichen Kinde ihre Huldigungen und ihre vielen Lebenssorgen zu Füssen zu legen.

Das Madonnenideal der Venezianer.

Sonstige Werke Giorgione's.

Das Altarbild von Castelfranco ist das einzige unzweifelhaft echte Werk Giorgione's. Die grosse Zahl der ehemals dem Meister zugeschriebenen Werke hat die neuere Kritik bedeutend verkleinert zugunsten von venezianischen Künstlern, wie Cariani oder auch Tizian selbst, dessen künstlerische Qualitäten in der Frühzeit sich nahezu mit denen seines einzigen Mitschülers decken. Monneret de Villard weist in seinem Katalog noch 25 Bilder dem Giorgione zu, darunter religiöse Darstellungen, wie zweimal den kreuztragenden Heiland (Sammlung Lanckoronsky in Wien und S. Rocco in Venedig), eine Madonna mit Antonius und Rochus (Prado), eine Judith (Eremitage in Petersburg) u. a. m., Bildnisse, mythologische Darstellungen und jene als Novellenbilder bezeichneten Scenen, als deren bekannteste, aber auch umstrittenste die sogen. Familie genannt sei. Passenderweise darf man der letzten Gruppe auch das gleichfalls nicht unzweifelhaft echte (von Morelli dem Tizian zugeschriebene) ‚Concert' (Pitti) zuweisen: drei Männer — ein junger Mönch mit äusserst scharf und fein geschnittenen Zügen am Spinett, ein älterer, kahlköpfiger Kleriker mit einer Laute und ein fast noch knabenhafter Jüngling mit weichen, fast mädchenhaften Zügen, alle drei mit überaus fein differenzirtem Ausdruck dem Spiele lauschend: ein charakteristisches Beispiel für die intime Lebensauffassung dieser Zeit und für die auch in andern Werken noch verherrlichte (Raffaels Hl. Caecilia) Bedeutung der Musik [2]. Das ‚Concert' ist im Breitformat der Halbfigurenbilder ge-

---

[1] Die Geschichte der Entwicklung des Altarbildes, vor allem auch nach der formalen Seite, ist noch immer ein ‚pium desiderium', und doch wäre sie eine ebenso verdienstliche wie in hohem Grade anziehende Aufgabe. Spiegeln sich doch in ihr die Schwankungen menschlichen Geistes bis zu den elementarsten Aeusserungen wieder. Werthvolles Material hinsichtlich der Sujets bietet J. Burckhardt's gehaltvoller Aufsatz ‚Das Altarbild' in seinen posthumen ‚Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien' (Basel 1898) S. 3—141.

[2] Ein venezianischer Humanist, Ubertino Novello, empfahl in seiner Abhandlung ‚De ingenuis moribus' als Elemente einer feinen Erziehung nach griechischem Vorbild die Litte-

halten, deren stoffliche Begrenzung in hervorragender Weise einer Concentrirung des geistigen Gehaltes und der Erhöhung einer intimen Stimmung entgegenkam. Giorgione gebrauchte es mit Vorliebe, nach Bellini's Vorgang, auch für das in solchem Falle mehr genrehaft aufgefasste religiöse Motiv.

Kunstgeschichtl. Bedeutung Giorgione's.

Wenn wir nach der kunstgeschichtlichen Bedeutung Giorgione's fragen, so muss sie in der consequenten Einführung der malerischen Behandlungsweise erblickt werden. War diese auch schon vorbereitet durch Antonello's da Messina Importirung der Oelmaltechnik und deren Verwerthung bei Giovanni Bellini, so hat doch erst Giorgione jene durch Licht- und Farbenspiel zu erzielende wunderbare Feinheit der Modellirung und Tiefe des Colorits bis zur brennenden Gluth erzielt, durch welche die venezianische Kunst an die erste Stelle gerückt und so ungeheuer modern geworden ist. Jene stoffliche Charakterisirung, welche bei allem Spiel der Lichter den Localtönen ihren Eigenwerth lässt und dadurch im Unterschied von Correggio die unübertreffliche Leben athmende Natürlichkeit gibt, beginnt schon bei Giorgione; schon bei ihm erhält die Carnation an Stelle des bisher metallischen Glanzes eine derart schimmernde und flimmernde Weichheit *(morbidezza)*, dass der Eindruck des wirklichen Lebens schärfer nicht mehr geweckt werden kann. Die Macht des sinnlichen Augenreizes beginnt bereits jene Höchststeigerung zu erfahren, die Tizian geben sollte. Burckhardt fasst die Neuerung der venezianischen Kunst in den Satz zusammen: ‚Das höchst angestrengte Studium auf diesem Gebiet war ein doppeltes; einerseits realistisch, indem alle Spiele des Lichtes, der Farbe, der Oberflächen von neuem nach der Natur ergründet und dargestellt worden, anderseits wurde das menschliche Auge genau befragt über seine Reizfähigkeit, über alles, was ihm Wohlgefallen erregt‘ (Cicerone S. 829).

Tizians Bedeutung für die venezianische Kunst.

Ihren absoluten Höhepunkt hat die venezianische Kunst aber erst in Tizian[1] erreicht; er reiht sich der Vierzahl der grossen Bahnbrecher der Hochrenaissance als fünfter an. Seine künstlerische Eigenart trägt indes ein ganz individuelles Gepräge, insofern sie die harmonische Summe der künstlerischen Tendenzen und Qualitäten ausmacht, die wir in Venedig an der Schwelle des Cinquecento wahrnehmen können. Er ist der sprichwörtlich gewordene Meister der Farben, vor allem des brennenden Roths, das mit den übrigen Farbentönen in eine dem Auge wohlthuende Gesammtwirkung gebracht ist. Man wird in dieser Vollendung technischer Ausdrucksmittel, die wir zum Theil schon völlig ausgebildet bei Giorgione gewahren konnten, die hohe kunstgeschichtliche Bedeutung des Meisters begründet sehen dürfen. Auch wird man beim Werthurteil über ihn nicht etwa auf geistige Potenzen sich berufen dürfen; in Hinsicht auf solche kann er nicht entfernt mit dem genialen Grübler und Denker Lionardo oder mit dem geistesgewaltigen Michelangelo auf eine Stufe gebracht werden. Aber auch Raffael überragt ihn an geistiger Vielseitigkeit und Tiefe und sogar an der technischen Ehrlichkeit in der voll-

ratur, das Ringen, Zeichnen und die Musik. Vgl. Ph. Monnier Le Quattrocento I (Par. 1901) 175.

[1] Aus der reichen Litteratur über Tizian seien nur einige der Hauptwerke genannt: W. Bergmann Tizian. Bilder aus seinem Leben und seiner Zeit. 2 Bde. Hannover 1865. Crowe and Cavalcaselle Titian. His Life and Times. 3 vols. Lond. 1877. (Deutsche Ausgabe von Jordan, Lpz. 1877). — R. F. Heath Titian. Lond. 1885. — G. Lafenestre La vie et l'œuvre de Titien. Par. s. a. — M. Jordan in Dohme's Kunst u. Künstler II 3, Nr. 69. M. Hamel Titien. Par. 1904. — O. Fischer Tizian. Des Meisters Gemälde. Stuttg. 1904. — G. Gronau Tizian. Lond. 1904. (Mit einem werthvollen kritischen Verzeichniss der Werke). Dazu Wickhoff in Kunstgesch. Anzeigen I 113—115.

ständigen Erschöpfung einer Idee. Indes darf man bei solchen Vergleichen keinen Augenblick vergessen, dass die Ziele der venezianischen Kunst, deren unbestreitbarer Führer Tizian geworden ist, und es nur dadurch geworden ist, dass er sich ganz auf ihren Boden stellte, und ihre Interessen andere waren als die der römisch-florentinischen. Diese Daseinskunst appellirte an das Auge, und nicht zunächst an den Geist; sie war darum mehr decorativ und malerisch in vorwiegendem Grade. Aber in malerischer Hinsicht hat Tizian alle Offenbarungen schon erschöpft, die in diesem Ausdrucksmittel liegen. Wenn wir jene Ehrfurcht und heilige Schauer erweckenden Werke des nahezu hundertjährigen Künstlerpatriarchen betrachten, in denen, wie Vasari meinte, fast mehr mit den Fingern als mit dem Pinsel gemalt ist, und die in der Nähe nahezu Nichts erkennen lassen, von Ferne aber so vollendet aussehen, so meint man ein modernstes Bild vor sich zu haben. Nervös huschen die flimmernden Lichter über die nirgends fest contourirten Formen und wecken den Eindruck flüssigster zitternder Bewegung. An malerischer Wirkung und Vollendung überragt er dadurch alle andern grossen Rivalen, die sich mit ihm in die Ehrenpalme der Kunst des Rinascimento theilen. Durch die Kühnheit seiner Conceptionen, durch die dramatische Kraft und die meisterhafte Inscenirung seiner Compositionen schuf er mit jenem Ausdrucksmittel, und drückte es nicht weniger gewaltig aus, was andere durch Formenmacht und Formenschönheit und Geistestiefe aussprachen. Nicht etwa leichthin, so sehr auch seine Malereien den Eindruck des fast Improvisirten, leicht Hingeworfenen machen: seinem grossen Talent ging ein unablässiges Studium zur Seite.

In seinem Leben spiegeln sich, wie die Geschicke Italiens im Cinquecento, so auch die ganze Entwicklung der Renaissancekunst wieder, deren Weg keiner von all den grossen Meistern so lange verfolgen konnte wie er. Vollendeter Weltmann, wenn auch stets von bürgerlichem Gehaben, blieb er den Freuden dieses Lebens nicht abhold, aber auch den feineren Genüssen nicht fremd; litterarischen Interessen gegenüber mehr receptiv, pflegte er den Verkehr mit dem Humanistenkreis, der sich um Aldus schaarte, ja selbst Beziehungen mit dem ekelhaften Aretino, wenngleich wol mehr aus Klugheitsrücksichten. An höchster Anerkennung hat es ihm in seinem langen Dasein nicht gemangelt; dafür hat er schon selbst frühzeitig gesorgt, wie er auch für eine rationelle Ausnützung seines Talentes nach der materiellen Seite nicht so unbegabt war wie manch einer seiner Collegen. In diesen glänzenden Jahrzehnten der Republik hat er mit Sansovino eine vielbeneidete ehrenvolle Position in der Lagunenstadt eingenommen, die es ihm leicht machte, die zahlreichen verlockenden Einladungen an die kleinen italienischen Höfe wie an die grossen europäischen abzulehnen. Es geschah aber stets mit solcher Devotion, dass ihm doch deren Aufträge sicher blieben. Karl V, dem er 1530 vorgestellt wurde, hat ihn 1545 und 1548 zweimal nach Augsburg eingeladen; es war das einzige Mal, dass die italienische Hochrenaissance in einem ihrer grossen Häupter derart nahe und unmittelbar mit der deutschen Cultur sich berührte. Das nächste Ergebniss dieses Augsburger Aufenthaltes waren, abgesehen von andern Aufträgen, die Bildnisse Karls V und einiger deutschen Fürsten und Grossen. Dass er schon in seiner Jugend, zur Zeit, da er noch am Fondaco dei Tedeschi malte, den grossen deutschen Meister, der in Venedig damals für den gleichen Bau einen Auftrag hatte, persönlich kennen lernte, darf man als wahrscheinlich annehmen.

Die mehr auf den Boden dieser Welt gestellte, der irdischen Daseinsfreude dienende Richtung der Kunst kann man, abgesehen von deren Geist, allein schon an dem Stofflichen seiner Werke erkennen. Er ist der einzige der grossen Meister, der, entsprechend dem Milieu, dem er sich zur Verfügung stellte, das Profane in seinem Schaffen überwiegen liess. Der Staatsmann und der reich gewordene Kaufmann wollten als Schmuck ihres Heims nicht mehr fast ausschliesslich religiöse Malereien; vielmehr bekam das Bildniss für solche Zwecke jetzt eine viel grössere Bedeutung und daneben das, was wir schon oben das profane Stimmungs- oder Novellenbild genannt haben. Das berühmteste, aber auch räthselvollste Werk in diesem schon von Giorgione so glanzvoll gepflegten Genre ist die sogen. ‚Himmlische und irdische Liebe' (Galerie Borghese in Rom), von deren zahlreichen, namentlich in den letzten Jahren vorgeschlagenen Deutungsversuchen kein einziger als nur halbwegs befriedigend bezeichnet werden kann. Vorwiegend die Richtung des individuellen Geschmackes der Besteller, dann aber auch die Kehrseite dieser glänzenden Cultur bekunden die zahlreichen Venus- und Ledabilder, in denen sich das antike Interesse des Künstlers nahezu erschöpft hat. Es darf freilich nicht übersehen werden, dass gerade die unbekleideten, üppig entwickelten Formen der Frau seinem künstlerischen Ideal in besonderm Masse zusagen mussten; an ihnen konnte er den magischen Zauber des Lichtes am wirkungsvollsten spielen lassen und die athmende und zitternde Wirklichkeit am greifbarsten vor Augen führen. Doch berührt uns hier ausschliesslich die religiöse Kunst, und die Frage, wie sich Tizian zu ihr gestellt hat.

Tizians Entwicklung.

Tiziano Vecellio wurde hart an der Tiroler Grenze, in Pieve di Cadore, wie man vermuthungsweise annehmen kann, 1477 geboren[1]. Die kräftige Bergluft, die von den zackigen Hochgipfeln der Dolomiten in das Dorf hinabweht, hat seinem physischen Dasein die ungemein grosse Spannkraft verliehen und im Verein mit dem dort stark von germanischen Elementen durchsetzten Culturboden seinem Naturell die gesunde, natürliche, genussfrohe Richtung. Die künstlerische Ausbildung leitete der Altmeister venezianischer Kunst, Giovanni Bellini; jedoch hat zweifelsohne der viel rascher reife Giorgione und dessen Eigenart sehr stark seine erste Entwicklung beeinflusst. Mit Giorgione war er auch an den Façadenfresken des Fondaco dei Tedeschi 1507/08 beschäftigt (nur unkenntliche Reste erhalten); 1511 malte er ebenfalls in Fresco in der Scuola del Santo zu Padua drei Scenen des Freskencyklus, an dem noch Campagnola, Contarini und andere Paduaner und Venezianer beschäftigt waren: Antonius lässt durch ein Wunder ein Kind die Unschuld der Mutter bezeugen (voll rührender Natürlichkeit der Heilige mit dem kleinen Kind); Antonius heilt das abgeschlagene Beine eines Jünglings; er erweckt eine von ihrem Gatten getödtete Frau. Gleichzeitig entstand in der Scuola del Carmine in Padua im dortigen Freskencyklus die Begegnung Joachims mit Anna. Der 1524 in der Kapelle des Dogenpalastes gemalten Fresken sei nur gedacht, um ihren Untergang zu bedauern.

Im allgemeinen hätte Tizian aber im Fresco kaum seine Eigenart bis zu der hohen Vollendung entfalten können, die sie im Staffeleibild erreicht hat. Das Fresco ist stofflich zu spröde, um jenes vibrirende flüssige Spiel

[1] Die Annahme Herb. Cooks (The Nineteenth Century 1902, No. 299, p. 123—130, und Repert. f. Kunstw. XXV [1902] 98 bis 100), dass Tizians Geburt 10 Jahre später anzusetzen sei, ist von Gronau (Repert. f. Kunstw. XXIV [1901] 457—492) mit guten Gründen abgewiesen worden. Vgl. sonst Crowe u. Cavalcaselle Tizian S. 31 ff.

von Licht und Farbe zuzulassen, in dem das Tizian'sche Colorit seine grossen Erfolge erzielt hat. Im Staffeleibild hat er hingegen den Monumentalstil der classischen Kunst durchgeführt, die Grösse aber nicht, wie Vivarini, in das Beiwerk gelegt, sondern in den Menschen selbst und in dessen frei und mächtig sich äusserndes Leben. Noch steht er in seinen Erstlingswerken ganz in der Stimmungswelt Giorgione's, so dass die beiderseitigen Schöpfungen nur sehr schwer zu scheiden sind; der Ernst und das träumerische Sinnen des Meisters von Castelfranco liegen noch geraume Zeit über den Compositionen Tizians, bis die strahlende jugendliche Heiterkeit und die volle unbedingte Erfassung des Lebens zugleich mit der vollen künstlerischen Selbständigkeit durchbricht, oft genug vermischt mit einem ekstatisch-sinnlichen Zug, wie namentlich in seinen Magdalenenbildern. Später entwickelt sich eine grössere tragische Lebendigkeit, ein gesteigertes Innenleben, das sich bis zu jenen gewaltigen Aeusserungen in der Assunta und in den Passionsdarstellungen erhebt.

Tizians Madonnen.

Wir haben unter Tizians religiösen Darstellungen an erster Stelle seine Verherrlichung der Madonna zu nennen. Sie hat ihn weitaus am meisten beschäftigt und ihm auf diesem Gebiete die höchste Offenbarung seines Genius ermöglicht; in dieser Gestalt konnte sich sein Ideal auch am sprechendsten verwirklichen. Seine Madonna hält sich schon nicht mehr auf der Höhe, auf der sie uns noch in Castelfranco bei Giorgione entgegengetreten ist, gar nicht zu gedenken der hohen, weihevollen Idealgestalten Raffaels. Es ist das in seinen Formen wie in seiner Haltung majestätische Weib, in ihrer strahlenden Schönheit die voll entfaltete Lebensblüte. Mit dem kräftigen Oval des Gesichtes, dem vollen Kinn, den grossen Augen unter den hochsitzenden kräftigen Brauen, mit der hohen Stirn und dem schönen, stets freien Hals ist sie zwar nicht von dem sensiblen, bestrickenden Liebreiz der correggiesken Schwestern, dafür aber das Bild von Gesundheit, ungetrübten Lebensglückes und der kräftigen, machtvollen Schönheit venezianischer Typen. Athmet sie auch in allen Auffassungen bei Tizian und in allen Lebensäusserungen reinste und reichste Natürlichkeit und spricht selbst aus der erhabensten Schöpfung Tizans, aus der Assunta, nur das natürliche Sehnen und bis zur Ekstase gesteigerte Glücksempfinden, nichts von jener ätherischen Vergeistigung, durch die Raffael seinem Madonnenideal unvergängliche Wirkungskraft gesichert hat, so hat er sie doch durchweg in ernstere Regionen gerückt als Correggio, aus dessen Bildern nur der Liebreiz und die Holdseligkeit des Mutterglückes sprechen. Tactvoll hat er es auch bis zu einer im höchsten Alter (ca. 1570—1576) gemalten, rein schon als Composition ganz aus der Reihe der übrigen hierher gehörigen Bilder fallenden Madonna mit Kind (London, Sammlung Mond), vermieden, die Stillung des Kindes an der Mutterbrust zu schildern.

Wir haben oben die zwei Richtungen schon kurz skizzirt, in denen die Madonnendarstellungen in der venezianischen Kunst sich weiter entwickelt haben. Die mehr genrehafte Art ist bei Tizian mit einer grössern Anzahl Frühwerken vertreten, in denen nicht nur der tiefe Ernst, sondern auch das Breitformat des Halbfigurenbildes beibehalten ist. In der Geschlossenheit der Scene wie in der Lichtbehandlung spricht sich die intime Stimmung dieses Genre aus. Während die ‚Zigeunermadonna' (Wiener Hofmuseum; nach der dunkeln Gesichtsfarbe der Mutter genannt; giorgioneske Landschaft) wie die schöne ‚Kirschenmadonna' (ebenda, Fig. 278) in der centralen Postirung der Mutter vor einem Schattentuch noch an das Bellini'sche Andachtsbild erinnern, stellt er in andern Bildern die Madonna frei in eine lebendige

Gruppenaction, bald rechts bald links, und meist im Profil; aus der strengen Sacra Conversazione ist eine ungezwungene, von freudigem Glückgeniessen getragene Huldigung geworden oder ein Spiel oder ein Ueberreichen von Blumen oder Thieren, wie Lämmern und Kaninchen: die Madonna in den Uffizien mit dem Abt Antonius und dem köstlichen Blumen bringenden Johanneskind; die Madonna im Louvre mit den Heiligen Stephanus, Ambrosius und Mauritius, und die ganz ähnliche, aber viel selbständigere Madonna im Prado mit dem hl. Ulfus und der Blumen reichenden hl. Brigitta, einer echten Tizian'schen Jungfrau; die Madonna der Dresdener Galerie mit dem erwachsenen Täufer, den hll. Magdalena, Paulus und Hieronymus; eine Heilige Familie in der Ruhe auf der Flucht (London, Nationalgalerie) mit einem rührend hinzu schleichenden jungen Hirten, ein Motiv, das schon Giacomo Palma der Aeltere



Fig. 278. Tizian, Kirschenmadonna. Hofmuseum zu Wien. (Phot. F. Hanfstaengl.)

verwerthet hat; eine vor einem Säulenbau im Schatten ruhende Madonna mit dem Täufer und dem Stifter (ca. 1520—1525, München); Madonna mit der hl. Agnes und dem das Lamm heranführenden Johannesknaben (Paris, Louvre). Die Composition ist hier in die lebendigere Form der aufsteigenden Diagonale gebracht, verstärkt noch durch architektonische Glieder, an andern Orten auch durch Bäume hinter dem Höhepunkt. In den zuletzt genannten wie in den folgenden Bildern ist an Stelle des Halbfigurenformates ein intimes Stimmungsbild mit Ganzfiguren in gross entwickelter, aber in ihrem Werthe noch nicht vorherrschender Landschaft getreten. Wenn auch das Louvre-Bild bei allem naiven Charme die Hauptfigur noch in weihevollem sinnenden Ernste zeigt, so entspricht doch im allgemeinen die Stimmung dieser religiösen Genredarstellungen derjenigen der profanen Novellenbilder. Das zeigen gleich die zwei nächsten Werke: die Madonna mit den Kaninchen (ca. 1530, Louvre) mit der das Kind haltenden hl. Katharina; ein ähnliches Motiv mit Maria, der

der kleine Johannes Blumen reicht, während die hl. Katharina das Jesuskind herzt, ein Idyll voll wundersamster Zartheit und duftigster Stimmung auch im Colorit (ca. 1533, London, Nationalgalerie). In der Composition als Andachtsbild gedacht, aber durch das natürliche Spiel der Mutter mit dem Kind, das sich, wie manchmal bei Raffael, an ihrem Halssaum hält, sowie durch die landschaftliche Intimität als religiöses Genrebild sich bekundend, ist die Münchener Madonna ohne jede Begleitfigur. In etwa wieder auf das Halbfigurenbild greift die stark beschädigte Heilige Familie mit dem Stifterpaar in der Galerie zu Dresden zurück (ca. 1550), die in vielen Details nicht tizianisch ist.

Das eigentliche Andachtsbild der Madonna ist meist zu einem Visionsbild umgestaltet; es entsprach, wie wir schon an anderer Stelle sahen, der religiösen Auffassung dieser Zeit, die nicht mehr die Statue in ihrer symbolischen Starrheit, sondern im Geist und Gebet die Heiligen selbst leibhaftig schauen wollte. Es bot aber neben dieser culturgeschichtlichen Bedingtheit auch noch den Vortheil dar, das Wechselverhältniss zwischen den heiligen Conversanti oder den sonst im Bilde angebrachten Personen dramatischer und den Ausdruck viel lebendiger zu gestalten. Die plötzliche Vision wird viel mehr als die wie eine Statue thronende Himmelskönigin und mehr als die natürlich unter den heiligen oder profanen Gestalten sich bewegende Mutter das Gefühl lebhaftester Erregung und selbst ekstatischer Verzückung auslösen. Zugleich gestattete das Phänomen einer plötzlichen Erscheinung im Himmelsraum, das Licht und die Farbenbrechungen darin in ausgiebigster Weise spielen zu lassen und im Gegensatz dazu die irdischen Gestalten in Helldunkel zu zeigen: alles Vortheile, die dieses Motiv besonders den späteren Entwicklungsphasen der Kunst empfehlen. Schon gleich im Altarbild von S. Domenico in Ancona steht das visionäre Andachtsbild voll entwickelt da: unten Franciscus und Blasius, der den Stifter auf die Vision über den Wolken verweist; hier ist die Madonna umringt von drei jener köstlichen, Kränze tragenden Engelputten, die wir von nun an in allen ähnlichen Darstellungen treffen werden. Aehnlich ist die aus der Frarikirche in Venedig 1770 in den Vatican gekommene und bei diesem Anlass barbarisch verstümmelte Madonna mit sechs Heiligen (Katharina, Nikolaus, Petrus, Antonius von Padua, Franciscus, Sebastian), nur dass der Ausdruck dramatischer und auch die himmlische Gruppe bewegter gegeben ist (1523). Malerisch von grossartiger Kühnheit ist das ähnliche Motiv mit dem grosszügigen Petrus und Andreas unten, im Dom zu Serravalle (1547). ‚In solch ruhigen Existenzbildern‘, äussert sich der Verfasser des ‚Cicerone‘ (S. 835), ‚wo ein Klang, eine Stimmung das Ganze erfüllen darf, wo die besondere historische Intention zurücktritt, ist Tizian ganz unvergleichlich gross.‘ Darüber noch hinaus geht im Ausdruck wie in der Composition die Madonna der Familie Pesaro in S. Maria dei Frari in Venedig (1526, Fig. 279). Die Madonna ist hier den Schutzflehenden wieder näher gerückt; sie thront rechts hoch auf einem Sockelthron inmitten einer grandiosen Architektur, und nur das Wölkchen, das leicht an den gewaltigen, den Hintergrund abschliessenden Säulenstämmen emporschwebt und auf dem zwei turnende Engelchen ein mächtiges Kreuz als Abschluss und Leitmotiv der Scene halten, deutet den Weg an, auf dem sie herabgeschwebt ist. Rechts die hll. Franciscus und Antonius und links die imposante Charaktergestalt des hl. Petrus empfehlen die Familie des Jacopo Pesaro der himmlischen Mutter, darunter einen Condottiere mit der Fahne zur Erinnerung des Sieges über die Türken. Die strenge Form

des Altarbildes ist auch hier dem rhythmischen Fluss der Anordnung gewichen, die sich in der Diagonale äussert. Weitaus die gewaltigste Machtäusserung von Tizians Genius liegt aber in der Assunta vor. Er hat das Motiv zweimal behandelt, einmal für den Dom von Verona (1533), hier einfacher und ruhiger, ohne die etwas theatralische Absichtlichkeit, die das andere Bild (1518; bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts in der Frarikirche, jetzt in der Akademie; Fig. 280) doch nicht ganz vergessen lässt über seinen gewaltigen Vorzügen. Ein rauschender Festaccord von grossartigster Kraft und geschlossenster Harmonie ist hier angestimmt. Unten die compacte, in lebhaftestem Gebärdenspiel ob des Vorgangs bewegte und doch übersichtlich klare Schaar der Apostel im Helldunkel; darüber die lichtumfluthete Gruppe der Auffahrenden in dem köstlichen Kranz von Engeln, und ihr von oben entgegenschwebend in stärkster Verkürzung und darum tief beschattet Gott Vater. Maria ist als herrlich schöne Frau dargestellt, rührend in ihrem glückübergossenen Antlitz. Ihr Gewand ist leicht gebläht, dem Zug nach oben folgend. Und dorthin weisen auch diese Augen, aus denen eine Gluth unbeschreiblicher Sehnsucht und tiefsten Glücksgefühls leuchtet. Kein Maler ausser Raffael hat das ätherisch Leichte so wiederzugeben verstanden; in keinem andern Bilde ist natürliches Leben und unendliche Seligkeit in solch lebendige Verbindung gebracht. Doch hören wir, was Burckhardt über diese Schöpfung des Meisters äussert: ,Die untere Gruppe ist der wahrste Gluthausbruch der Begeisterung. . . . In einigen Köpfen verklärt sich der tizianische Charakter zu himmlischer Schönheit. Oben, in dem jubelnden Reigen, ist von den erwachsenen Engeln der, welcher die Krone bringt, in ganzer, herrlicher Gestalt gebildet; von den übrigen sieht man nur die überirdisch schönen Köpfe. . . . Wenn Correggio eingewirkt haben sollte, so ist er doch hier an wahrer Himmelsfähigkeit der

Assunta.



Fig. 279. Tizian, Madonna des Hauses Pesaro. S. Maria dei Frari zu Venedig. (Phot. Anderson.)

Gestalten weit übertroffen.... Die Jungfrau steht leicht und sicher auf den noch ideal, nicht mathematisch wirklich gedachten Wolken.... Ihr rothes Gewand hebt sich ab von dem gewaltig wehenden, vorn geschürzten dunkelblauen Mantel; ihr Haupt ist umwallt von ganz mächtigen Haaren. Der Ausdruck aber ist eine der höchsten Divinationen, um die sich die Kunst glücklich zu preisen hat' (S. 834). Es läge hier nahe, die Entwicklungsreihe herzustellen, deren Krone diese Malerei nach der technischen und idealen Seite bildet. Wohl ruht auf diesem Antlitz nicht der zauberhafte Widerschein überirdischer Verklärung, den Raffael aufleuchten lässt, dafür aber ist die vornehmste natürliche Schönheit im Zustand höchster ekstatischer Erwartung und seligster Glücksempfindung gezeigt; auch hier ist nicht der Ausdruck geistiger oder gar überirdischer Reflexe festgehalten, sondern mehr die rein sinnlichen Empfindungen des natürlichen Menschen. Er hat damit einmal jene nur rein technische Lösung des Problems, die Correggio mit völligem Verzicht auf seelische Werthe dem Sujet gegeben hat, ebenso jene andern unmittelbar vorangegangenen Versuche der lombardischen Kunst, möglichst den Moment der Andacht und Innigkeit zu betonen, wie wir es bei Gaudenzio Ferrari, Solario, Marco d'Oggiono, Luini fanden, in dem für ihn brauchbaren Masse in seinem Werke verwerthet.

Wir reihen hier die verschiedenen Darstellungen der Verkündigung Mariae an. In der im Dom zu Treviso (1515—1517) ist der fast theatralisch hereinstürmende Engel natürlich schön, nicht glücklich aber, geradezu störend, der Stifter im Hintergrund; die Gebärde der Madonna vornehm, gross. Harmonischer ist die Gesammtstimmung in der Scuola di S. Rocco (1540); grossentheils preisgegeben ist die Intimität in einem späten Werk in S. Salvatore (1567).

Dreifaltigkeitsbild und anderes.

Zur Gruppe der Visions- bezw. Andachtsbilder muss in erster Linie das Dreifaltigkeitsbild (La Gloria genannt) im Prado gerechnet werden (1554), das ohne weiteres in seinem Motiv an das Dürer'sche Gegenstück erinnert: die Fürbitte der Gottesmutter für die gesammte Christenheit; die Hinführung der in den typischen Ständen aus der vorchristlichen Heilsordnung vertretenen Menschheit zur Gottheit. Es ist ein im 15. und 16. Jahrhundert häufig, vor allem in Form der Schutzmantelmadonna vorkommendes Motiv und hängt mit der theologischen Behandlung der Praerogative der Himmelskönigin zusammen, die der gläubig fromme Sinn des Volkes in die Gebetsworte kleidete: ‚*Sub tuum praesidium confugimus ... Ad te suspiramus gementes et flentes filii Evae.*' Das Bild war für Karl V bestimmt; er nahm es, nachdem er die Bitternisse und die Eitelkeiten dieser Welt zur Genüge erfahren, mit sich in die Zelle von Yuste, wo die herrliche Vision des grossen Kaisers letzte Tage erhellte. In der Stilwidrigkeit seiner Anordnung, in der Gesuchtheit und Gewaltsamkeit seiner Bewegungsmotive, nicht zum wenigsten auch in der Uebertreibung der Affecte ist das Bild schon deutlich ein Vorläufer der späteren barocken Schöpfungen ähnlicher Art. Noch mehr wird mit dem ‚La Fede' genannten allegorischen Visionsbild, zugleich Gedächtnisbild für den schicksalsreichen Dogen Grimani, dem die Allegorie des Glaubens erscheint (Venedig, Dogenpalast, 1555), ein in seiner Weiterbildung im 17. und 18. Jahrhundert nichts weniger als erfreuliches Motiv eingeleitet: die allegorische Verherrlichung der Grossthaten Sterblicher durch religiöse Typen.

Bewegtere Motive.

In Sujets, in denen der religiöse Ausdruck vorwiegen sollte, ist Tizian entschieden hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben. Er hat entweder stark



Fig. 230. **Tizian, Mariae Himmelfahrt.** Akademie zu Venedig. (Phot. Alinari.)

(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. 2. Abth. S. 740.)

dramatische Laute angeschlagen, aber kaum irgendwelche, die über das Natürliche hinausweisen, oder er hat auch triviale Zuthaten nicht verschmäht, wie bei den Jüngern von Emmaus (Louvre, 1555). In seinen Abendmahlsdarstellungen (Urbino und Escorial, 1564) ist der Ausdruck der Hauptfigur zu gewöhnlich. Auch in der Sendung des Heiligen Geistes (Venedig, S. Maria della Salute, 1560) sind die dramatischen Accente vielleicht zu stark; ebenso fehlt der Verklärung (Venedig, San Salvatore, 1565) der grosse bezwingende Zug, den Raffaels ruhige Darstellung hat. Ganz unzureichend ist die Auferstehung Christi zweimal behandelt (Brescia, S. Nazzaro e Celso, 1522; Urbino, Galerie): dieser kraftstrotzende, gesunde Leib lässt weder die Spuren des furchtbaren Leidens noch die Herrlichkeit der Verklärung erkennen und erst recht nicht die Möglichkeit, so, wie er dargestellt ist, frei in der Luft zu schweben. Weit ansprechender ist die Scene des ‚Noli-me-tangere' (London, Nationalgalerie, 1512/13), weil hier in motivirter Weise die sinnliche Erregtheit, um nicht zu sagen schwärmerische Ekstase, geschildert werden konnte, wie auch in den von Busse nicht viel erzählenden Einzelbildern der hl. Magdalena (Pitti, ca. 1530; Eremitage in Petersburg, ca. 1565). Höchste Anerkennung gebührt auch dem Marcusbild in S. Maria della Salute (der Heilige in grosser, lebendiger Auffassung auf hohem Thron, darunter Sebastian, Rochus, Cosmas und Damian), mit dem er das Andachtsbild in der freiern, kräftigern Auffassung begründete (1504). Schlichter, aber nicht unerfreulich, ist das Jesuskind als Salvator mundi zwischen Katharina und Andreas (Venedig, S. Marcuola).

Mit einem kurzen Wort noch, bevor wir zu einer andern bedeutsamen Gruppe, den Passionsbildern, übergehen, seien die andern biblischen oder legendarischen Darstellungen registrirt: der Sündenfall (Prado, 1560/65); Abrahams Opfer, von titanischer Kraft des Ausdrucks (S. Maria della Salute in Venedig, 1543/44); Kain erschlägt Abel, und David und Goliath (ebenda); Mariae Tempelgang (Akademie), eine grossartige, aber massvoll ruhig entwickelte Composition in der von Paolo Veronese so schwungvoll gehandhabten Form eines pomphaften venezianischen Zeitbildes (Fig. 281), u. a. m.

Passionsbild.

Im Passionsbild bedeutet das Wirken des grossen Meisters einen unschätzbaren Schritt vorwärts; er hat die ruhig gedämpfte, dem Schmerz verschlossene Stimmung Giorgione's wie die realistisch gedachte, aber doch mehr dynamische Schmerzäusserung der festländischen Realistiker, wie Crivelli's, überholt, indem er den ganzen Menschen und jede seiner Gebärden, selbst die umgebende Natur unter der Einwirkung des Leidens und Schmerzes zeigte. Die kühnste Offenbarung des Künstlers hinsichtlich der dramatischen Erregung ist das Martyrium des Petrus Martyr (nur noch in Copie)[1], für das man sogar, um die Kühnheit dieser Gebärdensprache genügend motivirt zu sehen, an einen Einfluss Michelangelo's geglaubt hat, den Tizian kurz vorher in Rom sah. Das gleich packende Gegenstück hierzu in malerischer Hinsicht ist das Martyrium des hl. Laurentius (Jesuitenkirche zu Venedig; 1560—1565; ‚der Kopf des Dulders

[1] Das Bild entstand 1529 für S. Giovanni e Paolo, wo es am 16. Aug. 1867 in einer Seitenkapelle mit einer Madonna Giovanni Bellini's verbrannte, nachdem es noch kurz zuvor von Anselm Feuerbach copirt worden war. Eine alte Copie hängt jetzt an Ort und Stelle; andere sind von Cigoli und einem sehr frühen Unbekannten in S. Domenico zu Ancona. Gestochen ist es u. a. von Di Rota und G. B. Fontana; auch Rubens hatte es nachgezeichnet. Vorstudien zu dem Gemälde befinden sich im Besitz von Malcolm zu Poltallock und im British Museum zu London. Vgl. Crowe u. Cavalcaselle Tizian S. 275. 804.

einer von Tizians bedeutendsten Charakteren[1]). Den Leiden des Heilandes selbst hat der Künstler in allen Phasen seiner Entwicklung Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei sind schreiendster Realismus und tiefste Erregtheit, wie in der schwer beschädigten Dornenkrönung im Louvre (1546; Fig. 282: man beachte die Beinstellung des Herrn), mit wunderbar vornehmem Schmerzensausdruck gepaart, wie bei Simon von Cyrene und Christus im Prado (1560; ein hoheitsvolles, im Ausdruck wie in Composition gleich grosses Bild) in den wundervollen Eccehomo- und Mater-Dolorosa-Darstellungen im Wiener Hofmuseum (Fig. 283), im Prado (1547/48), in Chantilly und in der Eremitage (1565—1570). Eine Dornenkrönung der Spätzeit (München; 1570/71; zum Theil von Palma fertiggestellt)[1], die in dem derben Farbenauftrag der letzten Lebensjahre schon unruhig wirkt, lässt vollends in der Composition die Ebenmässigkeit vermissen, zeigt aber gerade in diesen harten Dissonanzen, in diesem be-



Fig. 281. Tizian, Tempelgang Mariae. Akademie zu Venedig. (Phot. Alinari.)

unruhigenden Durcheinander von Stäben und Linien das Furchtbare des Vorgangs mit unheimlicher Wirklichkeit, während in dem wunderbar gross empfundenen Crucifixus von Ancona (1561) die schweren Schäden kaum mehr das Ueberwältigende dieser Golgathastimmung ahnen lassen. In der Grablegung des Louvre (ca. 1520), einer frei rhythmischen Composition, noch mit dem edeln, massvollen Ausdruck der Frühzeit, hat der Meister vor allem ein Farbenwunder geschaffen, wie er es in dieser intensiven Gluth und dieser lebensvollen Wirklichkeit des auf der Trauerschaar spielenden Lichtes ein zweites Mal kaum mehr fertig brachte. Es herrscht hier eine leidenschaftlichere Stimmung als in Raffaels compositionell ähnlichem Gegenstück. Bei Raffael spricht noch das religiöse Gefühl mit und ein tiefes Verständniss für das menschliche Herz und eine zarte Wahrnehmung seiner Gefühle. Bei Tizian sind die seelischen Empfindungen mehr an die Oberfläche gedrängt; das Animalische der Schmerz-

[1] Das Bild war wahrscheinlich im Besitze Tintoretto's und hat auch van Dyck inspirirt. Vgl. Crowe u. Cavalcaselle Tizian S. 679 ff.

empfindung ist stärker betont in diesem Aufschrei und diesen Windungen, und, wie in der venezianischen Kunst überhaupt, ist noch die äussere Naturstimmung zu Hülfe genommen: dumpfe Traurigkeit und Schrecken senken sich aus diesem gewitterschwülen Himmel hernieder. Eindrucksvoller durch den allerdings malerisch gemilderten Realismus und durch die wuchtige, fast an Michelangelo erinnernde Formenbehandlung ist die Grablegung, die Tizian 1559 für Philipp II von Spanien malte (im Prado; freie Wiederholung im Wiener Hofmuseum).

Es lohnte sich, die Frage näher zu verfolgen, wie diese Entwicklung des Ausdrucks bei Tizian veranlasst, von welchen Voraussetzungen die Ablösung der mehr lyrischen Jugendstimmung durch die dramatischere der späteren Jahre bedingt war. Gewiss wird man auch hier die normale psychologische Weiterbildung zur Erklärung beiziehen müssen, sicherlich aber auch den objectiven Wandel in der Stimmung der Zeit: die Menschheit rafft sich von jenem Ruhemoment vollster Hingabe ans Leben, der die Renaissance charakterisirt, auf, suchend und hastend nach neuen, unbekannten Befriedigungsmitteln für den Hunger der Natur und des Herzens. In religiöser Hinsicht erwacht eine Bewegung von grösster Intensität, die sich aber mehr auf Betonung äusserer Formen und eines etwas künstlich geweckten und genährten Empfindungslebens verlegt denn auf die natürliche und selbständig erfolgende Verinnerlichung. Dieser Geist der Gegenreformation hat in der Kunst, vornehmlich der italienischen und spanischen, einen sehr energischen Nachhall gefunden; wir brauchen nicht gleich an Bernini und die Neapolitaner zu erinnern: auch Tizian ist, wie seine Passions- und Visionsbilder zeigen, nicht unempfänglich dafür geblieben.



Fig. 282. Tizian, Dornenkrönung. Louvre zu Paris. (Phot. Alinari.)

Einzelbild von Heiligen.

Und gerade im Einzelbild von Heiligen tritt uns das deutlich entgegen. Die rein physische Existenz, wie wir sie etwa in seinem Johannes dem Almosenspender (Venedig, S. Giovanni Elemosinario) und in der recht unheilig dargestellten hl. Margaretha (Prado) kennen lernen, weicht bald dem Ausdruck gesteigerten Innenlebens, wie in dem hl. Sebastian (Eremitage; 1545) und in dem schwermüthigen, ernsten Johannes dem Täufer (Venedig, Akademie; 1548/49) oder in den verschiedenen Hieronymusbildern (Brera, Louvre, Turin),

die uns wie die Magdalenenbilder (Pitti; S. Domenico in Ragusa; Eremitage in S. Petersburg) Busse und Ascese in der Steigerung leidenschaftlicher Erregung, wenn nicht schwül sinnliche Schwärmerei, zeigen.

Zinsgroschen.

Einen Platz für sich behauptet das letzte Werk, dessen wir hier noch zu gedenken haben, das zu den weltberühmten Schöpfungen zählende Bild des ‚Zinsgroschen', das der Künstler für Herzog Alphons I von Ferrara malte (1514/15; Fig. 284; ursprünglich für das Getäfel einer Schrankthüre bestimmt, jetzt in Dresden, wo es etwas von seinem Colorit durch die Restauration Palmaroli's eingebüsst hat). Es ist offenbar unabhängig von allen äussern Voraussetzungen, als vollendetstes religiöses Stimmungsbild aus der Anempfindung des Meisters heraus, wie eine momentane Offenbarung, entstanden, grossartig in der intimen Geschlossenheit wie in der Naherückung



Fig. 283. Tizian, Ecce-Homo. Hofmuseum zu Wien. (Phot. F. Hanfstaengl.)

der schärfsten, aber mit einem wunderbaren Mass von Discretion behandelten Gegensätze. Das theatralisch Laute und Aufdringliche, das schon dreissig Jahre später die Kunst in solchen Motiven sich nicht hätte entgehen lassen, ist hier vermieden und mit der grossen Einfachheit des classischen Stils alles Leben und alle Sprache in die Augen und Hände verlegt, coloristisch dabei von einer ungemein sorgsamen Zartheit. Der anschleichenden Gemeinheit niedrigster Hinterlist steht die überwältigende und unnahbare Hoheit des Herrn gegenüber: von ernstem und fast müdem Ausdruck, aber nicht etwa von ‚strengem Nachtwachen', sondern weil in diesem Antlitz die Erkenntniss der tiefsten Verworfenheit menschlicher Natur mit jenem hoheitsvollen, von allem Affect freien Mitleid gepaart erscheint, das nur der Gottheit eigen ist. Tizian hat hier die wunderbarste Offenbarung des Christusideals gegeben, die ihm je gelungen ist: männlich schöne, fein geschnittene Züge, hier unvergleichlich vergeistigt und veredelt, wenn auch nicht bis zu jener tiefsten Erfassung bei

Lionardo; die Klarheit einer Persönlichkeit ohne Fehl und Arg im Auge; ein leichter Bart und seidenweiches Haar, die das Gesicht umrahmen.

Bildnisse.

In den Darstellungen von Einzelheiligen wird Tizian wesentlich zum Charakterschilderer, zum Bildnissmaler, der mit der Gabe leichtester Anempfindung einen Idealcharakter in schärfster Erfassung zeichnet. Es genügt, von all den zahlreichen erhaltenen und verlorenen Bildnissen hoher und höchster Persönlichkeiten nur das Gruppenbild im Neapeler Museum zu nennen, das den Papst Paul III mit Ottavio Farnese und dem Cardinal Farnese zeigt (Fig. 285), ähnlich dem Raffael'schen Porträt Leo's X (ebenfalls im Neapeler Museum), die man unbedenklich mit den Bildern Julius' II und Leo's X von Raffael und Innocenz' X von Velasquez zu den allergrössten Leistungen der Bildnisskunst rechnen darf. Der Künstler zeigte hier, dass er nicht bloss ein Auge für die sinnliche Schönheit der Frau, sondern ebenso gut auch für die geistigen Werthe des Menschen hatte. Und wie hat er in dieser physisch hinfälligen Gestalt die aristokratische Herkunft (Hände), wie die beherrschende Geistespotenz und die rücksichtslose Energie des Charakters betont! Die meisterhafte Einzeldarstellung des gleichen Papstes im Neapeler Museum dürfte aber eher von Paris Bordone stammen als von Tizian, unter dessen Namen sie meistens geht.



Fig. 284. Tizian, Der Zinsgroschen. Galerie zu Dresden. (Phot. Braun, Clément u. Cie.)

Bis an sein durch die Pest herbeigeführtes Ende (29. August 1576) bewahrte Tizian seine geistige Frische. Mit einer erstaunlichen Regsamkeit behielt diese gross angelegte und in allen Theilen harmonisch entwickelte Natur das Interesse für ihren Beruf und fürs öffentliche Leben. Selbst noch der Sieg von Lepanto löste bei ihm jugendliche Begeisterung aus; ihm hat er das allegorisirende Exvoto-Bild mit Philipp II und Ferdinand gewidmet. Seine äussere Erscheinung hat der Fünfundachtzigjährige selbst noch festgehalten (Prado): eine über das Alter und die Hinfälligkeit des Lebens triumphirende Erscheinung mit dem scharfen, adlergleichen Blick. Wie Michelangelo kehrte auch er an der Schwelle der Ewigkeit zur Mater Dolorosa, zur Pietà zurück (Fig. 286). Die Himmelskönigin, sie, der sein Pinsel so manche begeisterte und begeisternde Huldigung dargebracht, sollte im Moment ihres tiefsten Schmerzes über seiner Ruhestätte die Wache für die Ewigkeit halten. Der Königin der Martyrer empfahlen sich, wie wir schon wiederholt sahen, diese grossen Geister für jene Stunde, da auch sie den leidvollen Schritt zu thun genöthigt waren. Jene Seufzer, die der Dichter des ‚Stabat Mater' in den Worten ausgehaucht: *‚Me sentire vim doloris, fac, ut tecum lugeam'*, erfüllten diesen Meister ewig strahlender Frühlingsschönheit, diesen Herold reinster Natürlichkeit, wie sie auch von dem viel ernstern Michelangelo nachgestammelt worden sind in jenem tief empfundenen Lied:

Vorüber, Liebe, ist die Zeit der Gluthen,
Nicht freut, nicht quält mich ird'sche Schönheit mehr,
Schon naht die letzte Stunde,

oder in dem andern, an das wir schon einmal erinnerten:

Nicht malen und nicht meisseln stillt mein Sehnen:
Die Liebe nur, die, selbst den Tod nicht scheuend,
Vom Kreuz die Arme uns entgegenbreitet.

Es liegt, wie wir mehrmals zu constatiren Gelegenheit hatten, gerade im Leben der grössten und unmittelbarsten Repraesentanten der geistigen Cultur des Cinquecento, in diesem Zug zur Schmerzensmutter am Lebensabend ein typisches Merkmal der grossen Zeit und ihrer unbedingten christlichen Richtung. Seine Grabesruhe wünschte der durchaus moderne und weltmännische Meister in der Frarikirche zu Füssen seiner unvergleichlichen Assunta, und über seinem Grabe sollte der Gegensatz zu jenem Triumphjubel, dessen unerbittliche Motivirung, die Beweinung des Herrn, angebracht sein, gewissermassen eine bleibende *Commendatio animae.* Wäre der Wunsch erfüllt worden, so hätte Tizian in dieser Zusammenordnung ein Denkmal erhalten wie kaum je ein Sterblicher. Es blieb aber bei der Assunta und bei ihrer als Grabmonument mit seiner Statue versehenen modernen Nachbildung in Stein (1839). Die Pietà hat er selbst nicht mehr vollendet, die letzte Hand legte sein Schüler, der jüngere Palma, daran. Die zitternde Hand des Meisters hat hier eine erschütternd grossartige Composition entworfen; das Weh und die Schmerzensäusserungen werden beherrscht durch die grosse Nische, in deren Wölbung der Pelican angebracht, rechts und links von ihr die als Statuen dargestellten Gestalten des Moses und der hellespontischen Sibylle: der Rathschluss der ewigen Vorsehung, den diese zwei Typen durch die Nationen und Jahrhunderte getragen, und die Liebe des Ewigen, sie entschleiern dieses den Menschen sonst unfassbare Geheimniss,



Fig. 285. Tizian, Papst Paul III mit Ott. und Al. Farnese. Museum zu Neapel. (Phot. Alinari.)

das in der Gruppe da unten sich birgt, in seiner eigentlichen Wirkung wie vorbildlichen Bedeutung. Diese Pietà des Neunundneunzigjährigen ist, wenn nicht seine eigene Grabtafel, so doch das Grabmonument der Renaissance geworden. Um diese stumpfen Formen und diese schwere classicistische Architektur weht bereits der kalte Herbstwind des Verfalls, der neues Leben nicht mehr weckt, wohl aber das alte tödtet.

Die venezianische Kunst ist in ihren grossen Richtlinien und Tendenzen durch die drei Namen Bellini, Giorgione und Tizian schon völlig charakterisirt; immerhin hat sie noch eine Anzahl eigenartiger Meister aufzuweisen,



Fig. 286. Tizian, Pietà. Akademie zu Venedig. (Phot. Anderson.)

die wohl den Stil Giorgione's und später auch Tizians erkennen lassen, aber durchaus selbständige und zum Theil wirklich grosse Werke schaffen, ja mitunter selbst auch um ein Merkliches die Art jener geistigen Häupter beeinflussen. In jedem Falle zeigt die Kunst im ganzen Cinquecento hier in der Lagunenstadt soviel innere Kraft und selbständige Grösse, dass sie bewahrt bleibt vor der hohlen Effecthascherei und der jedes Eigenlebens baren Manier, die wir überall in Italien gewahren. Ein derartiger Künstler ist der Bergamaske Jacopo Palma der Aeltere (ca. 1480—1528)[1], der, im all-

Palma. Vecchio.

[1] Vgl. Vasari V 243 ff. — Förster Gesch. der ital. Kunst V 366. — Rosenberg in Dohme's 'Kunst und Künstler' II 3, Nr. 66—68. — Pasino Locatelli Notizie intorno a Giac. Palma il vecchio. Bergamo 1894. — Cl. Philipps in Burlington Magaz. X (1907) 243—252.

gemeinen von Bellini beeinflusst, doch neben Giorgione und Tizian seine Eigenart auszubilden wusste. Ihm verdankt das Motiv der *Sacra Conversazione* seine freiere, für die Privatandacht sich eignende, auch eine lebensvollere Behandlung zulassende und schliesslich zum Genrebild führende Umgestaltung (Madonna mit dem hl. Georg und der hl. Lucia in S. Stefano zu Vicenza, noch strenge Formen; die Wiener Madonna mit Papst Cölestin, Katharina, Barbara und dem Täufer; die Heilige Familie mit Katharina in Dresden; die Madonna mit dem hl. Rochus in München; die Madonna mit Petrus und einem Stifter in der Galerie Borghese in Rom u. a.). Sein Colorit besitzt nicht die Leben athmende Wirklichkeit, die Giorgione und Tizian erzielen, dafür aber eine mehr coloristische Wirkung und einen eigenartigen Schmelz und eine besondere Schönheit. Von köstlichem Farbenzauber ist die Anbetung der Hirten im Louvre, deren Ausdruck tiefe Inbrunst widerspiegelt. Wahre Palma'sche Typen, mit den weichen, schlanken Formen, sind Adam und Eva im Braunschweiger Museum. In die Tiefe dringt er selten; um so besser gelingen ihm die vornehmen grossen Frauentypen mit den vollen Formen, dem goldblonden Haar, dem reich behandelten Costüm. Gestalten wie die hl. Barbara in S. Maria Formosa zu Venedig (Fig. 287) erheben sich zu innerer Grösse und Selbständigkeit. Sie und ihre weltlichen Schwestern, wie die Violante (Wien), die Bella (Palazzo Sciarra in Rom) u. a., die auch bei Tizian (‚Himmlische und irdische Liebe') wiederkehren, haben den venezianischen Frauentyp in der Kunst begründet. Palma's Traditionen führte, allerdings vielfach getrübt und geschwächt durch fremde Einflüsse, Bonifacio Veronese weiter, der eine neue Phase in der Kunstentwicklung, eine reife und reiche Spätblüte, einleitete. Auch bei einem andern Meister hat sich das Lebenselement der heimischen Kunst später auf römischem Boden in zweite Reihe drängen lassen. Der Venezianer Sebastiano Luciani (ca. 1485—1547), nach seinem spätern Amte eines Bullenplumbators scherzweise Fra del Piombo genannt[1], wusste die Elemente der venezianischen Schule (Bellini's, Giorgione's) in meisterhafter Weise zu beherrschen, wie sein im reichsten Colorit strahlendes Hochaltarbild in S. Giovanni Crisostomo in Venedig oder das ziemlich unselbständige Bild des ungläubigen Thomas in S. Niccolò zu Treviso zeigen, bevor er



Fig. 287. Palma Vecchio, Hl. Barbara. S. Maria Formosa zu Venedig. (Phot. Anderson.)

Sebastiano del Piombo.

[1] Vgl. Milanesi Les correspondants de Michel-Ange I: Sebastiano del Piombo. Par. 1890. — Campori Sebast. del Piombo e Ferrante Gonzaga. Modena 1864. — Propping Die künstlerische Laufbahn Sebastiano del Piombo's bis zum Tode Raffaels. Lpz. 1892. — Richter in Dohme's Kunst und Künstler II 3, Nr. 64. 65.

in Rom (seit 1511) allmählig ganz dem Einfluss der titanenhaften Formengewalt seines Freundes Michelangelo sich fügte. Schon in den Fresken der Villa Farnesina gibt sich das zu erkennen; wo er diesen neuen Einfluss mit dem malerischen Element seiner Tradition in die richtige Gleichung zu setzen weiss, entstehen gross durchgeführte Schöpfungen, wie das durch den Mangel eines tiefern geistigen Ausdrucks allerdings störende Martyrium der hl. Agatha (Pitti) oder die nach Michelangelo's Zeichnung ausgeführte Geisselung Christi in S. Pietro in Montorio in Rom (Fig. 288), eine Wiederholung im Museo Comunale zu Viterbo, vor allem aber die malerisch wie coloristisch monumentale, wenn gleich in der Composition lockere Auferweckung des Lazarus darthun (London, Nationalgalerie), die Sebastiano in neidischer Concurrenz mit Raffael (Verklärung) für die Kathedralkirche Giulio's de' Medici in Narbonne schuf. Gleich Giulio Romano hat er aber später die Grenze nicht mehr gefunden oder nicht eingehalten, wo die Betonung des Machtvollen ihr Ende finden muss, um nicht den unleidigen Eindruck des roh Athletenhaften zu erwecken. Eine richtige Vorstellung seines Könnens geben die Bildnisse, in denen er, hier nicht abgelenkt von der titanischen Art Michelangelo's, ebensosehr die kraftvolle Energie der Charakterisirung wie die Tizian'sche Breite der Behandlung offenbart; in Porträten, wie denjenigen Andrea Doria's (Galerie Doria in Rom), Clemens' VII und Hadrians VI (Museum zu Neapel; Fig. 289), Frau mit dem Pelz (Berlin) rückt er dem zeitlebens ihm verhassten Raffael und Tizian in ihren besten Schöpfungen an die Seite.



Fig. 288. Seb. del Piombo, Geisselung Christi. S. Pietro in Montorio zu Rom. (Phot. Anderson.)

Lorenzo Lotto.

Gleichfalls verschiedenartige, auch festländische, Einflüsse kreuzen sich im Lebenswerk Lorenzo Lotto's (1480—1556)[1], der aber bei aller

[1] Vgl. Vasari V 249 ff. — Tschudi im Repert. f. Kunstw. 1879, S. 280 ff. — Archivio stor. dell' arte 1892, p. 15 sgg. — Förster Gesch. der ital. Kunst V 356 ff. — Crowe u. Cavalcaselle Gesch. der ital. Mal. VI 561 ff. — Vgl. Berenson L. Lotto. Lond. 1897 u. 1901.

Anpassungs- und Verarbeitungsfähigkeit doch die venezianische Art nie verkümmern lässt. Ein äusserst fruchtbarer, besonders in Bergamo thätiger Meister, zeigt er eine überzarte, fast unitalienische Innigkeit in manchen seiner Darstellungen (Abschied Christi von der Mutter, mit dem verstörten Judas im Hintergrund [Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum]; Vermählung der hl. Katharina [Bergamo, Galerie Carrara]). An Bellini schliesst er sich in seinen älteren Werken an (Neapel, Museum; Altarbilder in S. Cristina in Treviso); Giorgione's Art zeigt das vielumstrittene Halbfigurenbild der drei Lebensalter im Pitti. Am glücklichsten wirkt er in den im prächtigsten Colorit gehaltenen, wenn auch etwas unruhigen Altarbildern der thronenden Gottesmutter mit Heiligen in S. Bartolommeo, S. Spirito und S. Bernardino in Bergamo, des Martyriums des hl. Petrus Martyr ebenda und in Alzano Maggiore, die er im Farbenschmelz und Helldunkel Correggio's schuf. Den Liebreiz seiner Gestalten offenbart auch sein berühmtes Bild ‚Triumph der Keuschheit‘ (Galerie Rospigliosi in Rom). Von corregiesker Anmuth und Farbenduft, aber von echt venezianischer Feierlichkeit und Kraft ist die Glorie des hl. Antonin (1542; nicht Antonius, wie im ‚Cicerone‘) in S. Giovanni e Paolo in Venedig mit den seiner Mildthätigkeit sich erfreuenden Frauen. Allmählig verräth sich der erdrückende Einfluss Tizians, nicht nur in den Typen, sondern selbst schon in der Composition der späteren Werke (Madonna mit Heiligen in Wien [Fig. 290]; Glorie des hl. Nikolaus in Venedig, Carmine; Kreuzigung in Monte S. Giusto; Heilige Familie mit der hl. Katharina in Bergamo, Locchis-Galerie), wobei er stellenweise selbst vor trivialem Realismus nicht zurückschreckt, wie in der Verkündigung in Recanati (S. Maria di sopra) mit der angstvoll sich duckenden Jungfrau und der erschreckt davoneilenden Katze, und äusserst freie, fast moderne Auffassung mit an die Verfallzeit erinnernden Ausdrucksmitteln zu verbinden weiss, wie im Bilde Christi und der Ehebrecherin im Louvre. Wenn aber Berenson aus letzterm Bilde wie aus der Annuntiatio von Recanati Lotto's Sympathie für die Reformation herausliest[1] und sie damit beweist, dass der Künstler ganz nur an die Evangelien sich hielt (wo in aller Welt sagt Lucas etwas von der Katze?), so zeigt dieser treffliche Kenner venezianischer Kunst nur, dass auch ein nüchterner Engländer gelegentlich der krankhaften Refor-



Fig. 289. Seb. del Piombo, Hadrian VI. Museum zu Neapel.

[1] Berenson l. c. (1901) p. 268 ff.

mationsriecherei protestantischer deutscher Forscher verfallen kann. Nur hätte Berenson nicht gar so grausam mit der Gutgläubigkeit seiner Leser umspringen sollen, als ein evidentes Document der evangelischen Gesinnung des Künstlers seine grosse Altartafel in S. Domenico in Cingoli[1] hinzustellen. Hier ist in edler Auffassung die Rosenkranzüberreichung durch die thronende Madonna dargestellt und ihr zu Häupten in fünfzehn Medaillons die Geheimnisse des Lebens und Leidens des Herrn — also eines der für die katholische Zeit und Auffassung typischen Rosenkranzbilder, wie sie am Vorabend der Reformation nicht selten im deutschen Norden vorkommen. Wenn der Kunstkritiker gar bedauern zu müssen glaubt, dass das Bild von Cingoli nicht, durch einen guten Stecher vervielfältigt, in die breite Masse gedrungen ist



Fig. 290. Lotto, Madonna mit Kind und Heiligen. Hofmuseum zu Wien. (Phot. F. Hanfstaengl.)

als Werbemittel für die Reformation, so offenbart das seine naive Unwissenheit auf ihrem Höhepunkt. Dass solche Bilder lange, bevor dem Volke ‚das reine Evangelium' gegeben wurde, bei uns cursirten, braucht Berenson schliesslich nicht zu wissen; wohl aber hätte er in seiner Sucht, Lotto zum Reformationsfreund zu stempeln, nicht übersehen dürfen, dass Tizian, den er in Gegensatz zu Jenem stellt, neben den ‚jesuitischen' Bildern der Dreifaltigkeit u. a. auch noch andere, wie Pietà, Kreuzigung, Grablegung und Dornenkrönung, malte, selbst auch eine Verkündigung, die zum mindesten nicht weniger religiös und weniger ‚evangelisch' als die Lotto's ist. Wir hätten diese Entgleisung hier ruhig übergehen können, wenn sie nicht typisch dafür wäre, mit welch seltsamen Mitteln und von welch tiefem wissenschaft-

[1] Abb. bei Berenson p. 206.

lichen Niveau aus vielfach ein Gegensatz zwischen Catholicismus und Kunst zurecht construirt wird.

Was den religiösen Gehalt in den Schöpfungen Lotto's anlangt, so liegt er unstreitig da am gesündesten und unmittelbarsten vor, wo seine Kunst noch frühen Einflüssen folgt; später wird wohl die Ausdruckskraft stärker und lebendiger, sein Schönheitssinn machtvoller, aber damit verflüchtigt sich auch der geistige Gehalt und die religiöse Weihe, so dass wir nur noch die formellen Reize dieser Genrebilder bewundern können. Die Pietà in der Brera (1545; Fig. 291) ist nach all den grossen Vorbildern eines Raffael, Fra Bartolommeo, Del Sarto, Michelangelo geradezu eine Carricatur, übertrieben im Ausdruck und barock in der Gruppirung. Völlig erschöpft tritt uns seine künstlerische Kraft in den sieben ganz späten Darstellungen aus der Jugend des Herrn in Loreto entgegen (ehedem im Dom, jetzt im Palazzo Vescovile); dagegen in voller Grösse in den fein charakterisirten Bildnissen von vielfach lässig nervöser Haltung (Brera; Galerie Borghese und capitolinisches Museum in Rom). Auch im Fresco hat er gute Schöpfungen aufzuweisen, wie den Barbara-Cyklus mit dem Schmerzensmann in S. Barbara zu Trescorre (1524), die sehr verblassten Malereien in S. Michele zu Bergamo (Heimsuchung, Sposalizio, Magier- und Hirtenanbetung); die Glorie des hl. Dominicus in S. Domenico zu Recanati.



Fig. 291. Lotto, Pietà. Brera zu Mailand. (Phot. Brogi.)

Wie die Bergamasken Palma und Lotto ihre Grösse wesentlich der Berührung mit Venedig verdankten, so ging von der Lagunenmetropole das Chrisma künstlerischer Anregung auch auf Künstler der übrigen Küstenstriche über. Das Friaul weist so die wesentlich retrospective Kunst Giovanni Martini's da Udine (Altarbild im Dom zu Udine), Girolamo's da Udine, vor allem aber des tüchtigen Martino da Udine (gest. 1547) genannt Pellegrino da S. Daniele[1] auf, dessen Hauptstärke im Fresco liegt. Die Malereien im Chor und an den Schiffswänden in der Kirche S. Antonio zu S. Daniele (1497 bis 1522) zeigen in interessanter Abstufung, wie seine Art von Cima zu Giorgione sich entwickelt hat. Unter den Tafelbildern steht die thronende Madonna mit

Friaulische Meister.

[1] Vgl. Crowe u. Cavalcaselle a. a. O. VI 243 ff.

den hll. Donatus, Thekla, Euphemia, Erasma und Dorothea in S. Maria dei Battuti zu Cividale obenan.

Bellini, Palma, höchstens noch Giorgione, beherrschen alle die vom Festland kommenden Künstler[1] und giessen in ihre rauhe, harte und eckige Art etwas Anmuth, Weichheit und Wärme. Morto da Feltre, eigentlich Pietro Luzzi (1474—1530), ein vielgewandter Eklektiker, ist einer der bekannteren. Ihm reihen sich im Trevisanischen an Pier Maria Pennacchi aus Treviso (1464 bis 1528; Annunziata in S. Francesco della Vigna; Madonna in S. Maria della Salute in colossalen Verhältnissen; die späte Himmelfahrt Mariae im Dom zu Treviso) sowie sein Sohn und Schüler Girolamo Pennacchi (1497—1544) aus Udine, der des Vaters Art unter Giorgione's und Pordenone's Einfluss fortsetzte (Madonna in der Galerie Onigo zu Treviso), bis er sich in Bologna in der florentinisch-römischen Richtung verliert (Altartafel in der Chiesa della Commenda zu Faenza, 1533; Fresken in der Antoniuskapelle von S. Petronio in Bologna).

Die Pennacchi.



Fig. 292.
Pordenone, S. Laurentius Giustiniani mit andern Heiligen. Akademie zu Venedig. (Phot. Alinari.)

Weitaus der Bedeutendste dieser Venezianer der *Terra ferma* ist unstreitig Giovanni Antonio de Corticellis oder de Sacchis (1483—1539), besser bekannt unter dem Namen seiner Heimat, Pordenone[2]. Er hat sich im Friaul, wol im Anlehnung an Pellegrino, dank seiner geistigen Beweglichkeit und seiner grossen künstlerischen Ursprünglichkeit, in den Stil der Hochrenaissance mühelos hineingelebt. Dessen grosse Formen und Verhältnisse lässt er aber, nicht ganz frei von Herbheit, nur selten zu ganz reiner Wirkung ausklingen, weil ihm die geistige Tiefe doch abgeht und weil er im Streben nach einer den Venezianern nicht sehr geläufigen dramatischen Lebendigkeit vielfach einer innerlich unmotivirten Bewegtheit, der Sucht nach unerhörten Verkürzungen und einer masslosen Effecthascherei verfällt. Danach wird man leicht sein Verhältniss zur christlichen Kunst beurteilen können. Nur selten ist die ruhige, feierliche Weihe gewahrt, welche die alte Zeit dem Altarbild verliehen, wie in der thronenden Madonna im Dom

Pordenone.

[1] Vgl. hierüber Crowe u. Cavalcaselle VI 273 ff.

[2] Vgl. Vasari V 103 sgg. — Förster Gesch. der ital. Kunst V 177—206. — Crowe u Cavalcaselle VI 296—355. — Maniago Elogio di Gianant. Pordenone. Ven. 1886.

zu Cremona, in dem ideal schönen Hochaltarbild in Torre bei Pordenone (thronende Madonna), in der Madonna der Kirche zu Varmo, vor allem aber in dem im einfach edlen, grossen Stil gehaltenen Altarbild (hl. Gotthard mit S. Sebastian und S. Rochus) in S. Gottardo in Pordenone; in der Madonna del Carmelo (Venedig, Akademie) und in den trefflichen Fresken im Klosterhof von S. Stefano zu Venedig. Eine ungetrübte religiöse Stimmung spricht kaum aus einer seiner Schöpfungen; immerhin wird man das für Madonna dell' Orto entstandene Oelbild: S. Laurentius Giustiniani vor einer Anzahl Heiliger predigend (ca. 1536, jetzt in der Akademie; Fig. 292), so gesucht es in Ausdruck und Bewegung ist, als glückliches Repraesentationsbild ob der grossen Auffassung der Gestalten zu schätzen wissen.

Der Meister begann um 1504 mit einem ziemlich ungleichen Freskencyklus in Collalto bei Conegliano (Scenen des Neuen Testamentes mit dem Jüngsten Gericht, worauf der Richter nahezu nackt ist und die Verkürzungen schon sehr gewagt sind). Manche andern Kirchenfresken sind zu grunde gegangen; erhalten sind noch der im Wettstreit mit Tizian entstandene Gott Vater in einer Kapelle zu Treviso und der Cyklus in S. Pietro ebenda. Den Höhepunkt in den Masslosigkeiten in Bewegung, Ausdruck und Verkürzungen hat er in den letzten Fresken des Domes von Cremona erreicht, für die er 1520 verpflichtet wurde (Pilatus wäscht die Hände, Kreuztragung, Annagelung, Kreuzestod und Grablegung). Erfreulicher, wenn auch als religiöses Gebilde nicht ganz befriedigend, ist der realistische Cyklus in Madonna della Campagna zu Piacenza: Leben der Gottesmutter und Legende der hl. Katharina; Kuppelfresken, in denen Gott Vater über Propheten, Sibyllen und selbst mythologischen Motiven thront (Hercules als Schlangenwürger, Venus und Adonis, Pan etc.). Von seinen Tafelbildern huldigt auch der unvollendete thronende Marcus im Dom zu Pordenone dieser leidenschaftlichen Bewegtheit, ganz besonders aber die Annunziata in S. Maria degli Angeli in Murano. Sehr erfreulich sind die Altarbilder der thronenden Madonna mit Heiligen in Susegana und im Dom zu Pordenone. Der Künstler hatte sich in der Hauptsache seine künstlerische Eigenart auf der *Terra ferma* angeeignet. Nach Venedig war er vor seiner dauernden Uebersiedlung (1535) nur gelegentlich gekommen. Ein grosser Auftrag für mythologische Fresken, die ihm der Herzog von Ferrara ertheilte, wurde durch den Tod des Künstlers vereitelt.

Licinio da Pordenone.

Pordenone's Vetter und Schüler Bernardino Licinio da Pordenone, dessen Wirksamkeit sich zwischen 1524 und 1542 abspielt, verräth in seinen im Colorit meist prächtigen, im Ausdruck leeren und auch sonst mangelhaften Compositionen (Madonna mit dem hl. Franciscus in den Uffizien; Heilige Familie in der Galerie Manfrin in Venedig; Herodias in der Galerie Sciarra in Rom; Heilige Familie im Palazzo Doria ebenda; die guten Altarbilder bei den Frari in Venedig und in der Kirche zu Sarego, beide 1535) neben der Art Giovanni Antonio's auch noch ältere venezianische Einflüsse. Am besten ist er im Einzelbildniss. Giovanni Antonio's weiterer Schüler ist sein Schwiegersohn Pomponio Amalteo (1505—1584), ein fruchtbarer friaulischer Meister, von dem ein grosser Freskencyklus in der Spitalskirche zu S. Vito gemalt wurde (Jugendgeschichte des Herrn; 1535)[1].

Schule in Brescia.

Eine Sonderschule für sich entwickelte sich in Brescia, bis zur Wende des 15. Jahrhunderts unter dem Einfluss Mantegna's, mit ausschliesslich retro-

[1] Andere Werke zählen Crowe u. Cavalcaselle VI 363 ff. auf.

spectiven Tendenzen, wie es der durch Wandmalereien vertretene, bis in die vollen Tage der Hochrenaissance hinein ragende Fioravante Ferramola (gest. 1528) deutlich erkennen lässt. Ihre grösste Bedeutung erlangte diese Localschule unter venezianischem Einfluss, wesentlich durch drei Meister, von denen Moretto in manchen Punkten den grossen Heroen der Hochrenaissance nicht nachsteht.

Savoldo.

Der zeitlich älteste von ihnen ist Gian Girolamo Savoldo (geb. 1480)[1], der im Jahre 1548 als sehr alt geschildert wird. Wie sich seine Jugendentwicklung vollzog, dafür haben wir keine Anhaltspunkte mehr; später wendet er sich manchen Anregungen Palma's, Tizians, Pordenone's nicht ohne Vortheil zu. Er ist ein Meister in stimmungsvoller Landschaft, in Abendbeleuchtungseffecten, mit broncegrauen, kalten Tönen, mit starken Licht- und Schattencontrasten; in letzterer Eigenart ist er mit Moretto verwandt, ohne aber dessen Feinheit zu besitzen. Für das religiöse Bild ging ihm die Fähigkeit geistiger Vertiefung und eines vornehmen Ausdrucks ab. Der Hauptsache nach sind seine religiösen Darstellungen heilige Familien oder die Anbetung des Kindes in abendlicher Landschaft (S. Barnaba in Brescia; Pitti in Florenz; Galerie in Turin[2]; S. Giobbe in Venedig, sehr beschädigt[3]). Der Dom in Bergamo birgt eine Madonna mit Kind, die Brera eine Madonna in der Glorie mit vier Heiligen (Nr. 114; ursprünglich für S. Domenico in Pesaro gemalt), ein ähnliches Motiv S. Maria in Organo zu Verona; das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin neben der delicat modernen Venezianerin eine Pietà (Nr. 307 a); die Uffizien eine Verklärung Christi nach Bellini (eine Replik in der Ambrosiana



Fig. 293. Savoldo, Madonna mit Heiligen. S. Niccolò zu Treviso. (Phot. Alinari.)

[1] Vgl. Bottari Lettere pitt. III 176. — Crowe u. Cavalcaselle VI 483 ff.

[2] Abb. Klass. Bilderschatz XI 1563.

[3] Abb. ebd. XII 1628.

in Mailand). Das Hauptwerk des Künstlers ist eine von zwei andern Künstlern begonnene, grossartige thronende Madonna mit lebensvoll edlen, gross gefassten Charakteren der Heiligen (Nikolaus, Benedict IX, Dominicus, Liberale, Hieronymus und Thomas von Aquin) in S. Niccolò in Treviso (Fig. 293).

Romanino.

Bedeutender als Savoldo ist Girolamo Romanino oder Romani (geb. in Romano am Serio ca. 1485, gest. 1566)[1], dessen frühe Ausbildung offenbar durch einheimische Künstler, wol auch durch Pellegrino bedingt war; später gewannen die Venezianer auf ihn Einfluss. Seine Kunstweise stellt in Manchem einen Gegensatz zu Savoldo's Art dar, so in der breiten Behandlung, in der imposanten Formengebung, in dem glühenden Colorit; dadurch, besonders aber auch noch durch die lebhafte Bewegung, durch eine im religiösen Bild stellenweise unangenehm sich fühlbar machende Aeusserlichkeit und Bravour in Auffassung und Behandlung erinnert er an Pordenone. Sein ältestes Werk, in S. Francesco zu Brescia, zwar mit 1502 datirt, aber wol später vollendet, ist eine thronende Madonna mit Heiligen (Franciscus, Antonius, Bernardin, Ludwig von Toulouse, Bonaventura), in glänzendem Colorit, aber flacher Charakterisirung, seelenlosem Ausdruck, auch in der Zeichnung nicht ganz correct. Wir können andere Werke aus der gleichen Kirche, wie die Berliner Madonna (Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 157), ferner die Judith (ebenda Nr. 155) oder eine Berliner Pietà ruhig übergehen, und gedenken gleich der während einer für Brescia verhängnissvollen Kriegskatastrophe 1511 in Padua für die Mönche von S. Giustina entstandenen thronenden Madonna (im Aufsatz der Schmerzensmann mit zwei Evangelisten), nach dem ‚Cicerone' ‚Padua's schönstes Tafelbild', berückend durch die hohe physische Schönheit, den ernsten Ausdruck der Hauptfigur, die imposante Haltung der Heiligen (Iustina, Monica, Benedict, Prosdocimus) und das goldig leuchtende Colorit (Fig. 294). Sehr stark fällt dagegen das Abendmahl ab, jetzt in der Stadtgalerie, ehedem im Refectorium des Klosters von S. Giustina; auch die vier Passionsdarstellungen im Dom zu Cremona (1519/1520) sind nur in Einzelheiten schön. Sehr erfreulich sind dagegen die thronenden Madonnen in der städtischen Galerie zu Padua und im Poldi-Pezzoli-Museum zu Mailand, die zwei Fresken mit Christus in Emmaus und Magdalena, wie sie die Füsse des Herrn salbt, in der Galerie Martinengo in Brescia; die neben Moretto in der Corpus-Domini-Kapelle in S. Giovanni Evangelista gemalten Fresken (der hl. Apollonius spendet das Altarssacrament, Propheten und Evangelisten) und die Oelbilder ebenda, welche die Auferweckung des Lazarus und Christus im Hause Simons schildern. Eine auch nur flüchtige Aufzählung der vielen in den Kirchen Brescia's und der Umgebung zerstreuten Bildwerke würde hier zu weit führen; auch die auf dem Wege nach Trient (in Bieno, Breno, Trient) entstandenen Schöpfungen können wir ruhig übergehen, befindet sich doch recht viel Handwerksmässiges darunter. Dagegen seien noch die durch ihr schimmerndes Colorit mit den für die Spätzeit charakteristischen perlgrauen Tönen, bei aller sonstigen Schwäche, bestechende Anbetung des Jesuskindes in der Londoner Nationalgalerie und die schöne Himmelfahrt Mariae in S. Alessandro zu Bergamo namhaft gemacht.

Moretto.

Romanino's Zeitgenosse Alessandro Bonvicino, bekannter unter dem Namen Moretto[2] (geb. ca. 1498 in Rovato bei Brescia, gest. 1554), ist der-

[1] Vgl. Förster V 326 ff. Crowe u. Cavalcaselle VI 430—457.

[2] Vgl. Förster V 334 ff. — Crowe u. Cavalcaselle VI 458 ff. — Morelli Kunstkrit. Studien: Die Galerien Borghese u. Doria-Pamfili S. 373 ff. — Pompeo Molmenti Il Moretto da Brescia. Fir. 1898. — Ulisse Papa Il genio e le opere di Al. Bonvicino. Berg. 1898.

jenige Künstler, der der Schule von Brescia ihr charakteristisches Gepräge und eine ehrenvolle Stelle in der Kunst der Hochrenaissance gesichert hat. Bei aller conservativen und in sich geschlossenen Art nimmt sein Schaffen den Aufschwung bis zu den höchsten Höhen in Formengewalt wie Ausdrucksfähigkeit; in seinen späteren Werken meinen wir schon fast den pomphaft majestätischen Vortrag Paolo Veronese's vor uns zu haben. Und doch, trotz



Fig. 294. Romanino, Madonna mit Heiligen. Pinakothek zu Padua. (Phot. Anderson.)

seiner genialen Individualität, hat er der Kunst in bestimmendem Sinne wesentlich neue Wege nicht weisen können. Ferramola mochte ihm ursprünglich die erste Unterweisung zu theil haben werden lassen; dann aber schloss er sich an die Spätkunst Romanino's an, dessen perlgraue Tönung er ebenfalls übernimmt. Palma's und Tizians Einwirkung verräth sich in der imposanten Majestät, in der reifen, aber kühlen Schönheit der Formen. Was für ihn indes allein unter all den lebensfrohen, heitern Vertretern einer Daseinskunst

charakteristisch ist, ist die tiefe, schmerzvolle Schwermuth, stellenweise selbst Sentimentalität. Auch bei diesem Künstler müssen wir darauf verzichten, die zahlreichen Altar- und Wandbilder, welche in den Kirchen Brescia's und der Umgebung erhalten oder von dort in die Galerie Martinengo überführt sind, auch nur aufzuzählen; wir bescheiden uns, die wichtigeren zu verzeichnen, wie das Hauptaltarblatt von S. Giovanni Evangelista mit einer Madonna in der Glorie; ein anderes Altarbild mit einem massvoll behandelten Kindermord und Chorfresken, welche Scenen aus dem Leben des Täufers darstellen, in der gleichen Kirche; ferner in S. Nazzaro e Celso die Krönung Mariae mit den Heiligen Franciscus, Michael, Joseph und Nikolaus (Fig. 295), in Anordnung, Colorit und Landschaftsstimmung von überwältigendem Eindruck. Aehnlich in Anordnung und von Werth ist die Madonna in der Glorie, ehedem in S. Eufemia, jetzt in der städtischen Sammlung. In all diesen thronenden und verherrlichten Madonnen ist das Schema der Visionsbilder, der eigentlich für jene Zeit modernen Andachtsbilder, festgehalten, bei denen die Jungfrau den unten in Andacht versunkenen Heiligen erscheint, wie sie der fromme Beter in der Beschauung vor seinem geistigen Auge sieht. In lebendigere Nähe gerückt sind die beiden Gruppen in dem Hauptaltarbild von S. Clemente, bei dem nur die Architektur und der Blumenthron in der Höhe etwas stören. Weniger lobenswerth ist die Assunta im Dom zu Brescia, die höchstens interessant dafür ist, zu zeigen, wie sich hier ein Motiv Tizians kleinlich umgestaltet hat. Die Geisselung Christi ebenda leidet an Uebertreibung der Gewaltthat; ebensowenig erfreulich ist das Misericordienbild in S. Maria di Calchera. S. Maria delle Grazie enthält die guten Altarbilder eines thronenden hl. Antonius und der Geburt Christi. Ganz hervorragend durch tiefe Auffassung und würdevollen Ausdruck, vielleicht nur etwas weichlich, ist die Glorie der hl. Margaretha in S. Francesco, mit den hll. Hieronymus und Franciscus; über-



Fig. 295. Moretto, Krönung Mariae. S. Nazzaro e Celso zu Brescia. (Phot. Alinari.)

zeugender im Ausdruck, von zarter Empfindung ist die Madonna mit dem hl. Nikolaus in S. Maria de' Miracoli (1539). Feine Auffassung und meisterhafte Durchführung zeichnen die Emmaus-Scene in der Galerie Martinengo aus. Andere Bilder, wie die Madonna in der Glorie mit den vier weiblichen Heiligen in S. Giorgio zu Verona (1540), die Madonna und die Mutter Anna in der Glorie im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin[1], sind weniger bedeutend; besser die thronende Madonna in Frankfurt; diejenige mit den hll. Hieronymus und Bartholomäus in der vaticanischen Pinakothek lässt höchstens noch in der Composition infolge einer Uebermalung die hohe Qualität erkennen. Ganz im getragenen und besten Stil der Hochrenaissance ist die gross aufgefasste hl. Iustina mit dem Einhorn als Zeichen der Jungfräulichkeit und mit dem hl. Cyprian im Hofmuseum zu Wien (Fig. 296). Moretto's empfindsame Art kommt sehr gut zu ihrem Recht in Scenen von so rührend moderner Fragestellung wie der der Madonna, die einem taubstummen Knaben erscheint (Santuario von Paitone; Fig. 297), oder in der Darstellung des Herrn im Elend mit dem das Gewand haltenden Engel (Galerie Martinengo). In den späteren Darstellungen weist Alles, selbst auch das Stoffliche schon, auf die pathetische, pomphafte Art Paolo Veronese's hin. Die beste der verschiedenen Mahldarstellungen, die des Mahles im Hause des Pharisäers in der Kirche della Pietà in Venedig, wahrt bei aller Grösse und Pracht doch noch die Einfachheit und Ruhe. Mit einer Beweinung des Herrn (Galerie Weber in Hamburg, 1554) beschliesst Moretto sein Lebenswerk.



Fig. 296. Moretto, Hl. Iustina. Hofmuseum zu Wien. (Phot. F. Hanfstaengl.)

Es wird von ihm berichtet, dass er nie an eine Arbeit ging, ohne sie erst zu befruchten durch die Weihe des Gebetes oder durch Anhören der heiligen Messe. Es ist unmöglich, diesen wahrhaft religiösen Zug in seinen

[1] Abb. Klass. Bilderschatz I 131.

Darstellungen zu verkennen; neben der lauten, genussfrohen Heiterkeit der Venezianer, neben der geistigen Leere und dem oft sehr unfrommen Habitus der Charaktere bei den andern Meistern dieser Zeit hier oben, thut sich in seinem Schaffen eine Welt auf, die in sich das Bewusstsein einer höhern Zweckbestimmung, aber auch das Gefühl des innern Zwiespaltes in jeder Creatur trägt. Wenn es ihm nicht ganz gelungen ist, diese verschiedenen Stimmungen zu jener grossen Harmonie auszugleichen, die wir bei Raffael bewundern konnten, wir dürfen für das Erreichte dankbar genug sein.

Moretto's künstlerische Individualität wird ausser durch seine religiösen Schöpfungen noch bestimmt durch seine verschiedenen Bildnisse, die sich durch kräftige Charakterisirung, grosse, imposante Haltung und prachtvolles Colorit auszeichnen. Im Porträt brachte es sein Schüler Giovanni Battista Moroni (ca. 1523—1578) auch zu sehr erfreulichen Leistungen, während er in religiösen Darstellungen (Himmelfahrt Mariae und zwei Madonnen in der Brera, Nr. 130, 118, 131) ganz versagt.

Moroni.

Brescianer und Venezianer Einflüsse liegen in der Kunst des in Bergamo thätigen Giovanni de' Busi genannt Cariani (1480—1546) vor[1], erstere übermittelt durch Romanino, letztere, vor allem hinsichtlich des Colorits, durch Giorgione und Pordenone, unter deren Namen auch meist die Werke Cariani's gehen (Madonna mit sechs Heiligen in der Brera, Nr. 116, aus S. Gottardo in Bergamo; Gang zum Kalvarienberg in der Ambrosiana, Saal E Nr. 18); Loth und Töchter im Museo Civico in Mailand; das bei allen derben Mitteln doch noch wirkungsvolle Bild der Begegnung Jakobs mit Rahel und das stimmungsvolle Bild der hl. Katharina in der Galerie zu Bergamo.

Cariani.

Tizians Einfluss.

In Venedig absorbirt die überwältigende Künstlerkraft Tizians bald alle schwächeren Kräfte; sein Einfluss ist denn auch ein deutlich markirter; immerhin geht hier nicht, wie in Rom und Florenz neben Raffael und Michelangelo, jede geistige und künstlerische Selbständigkeit und Ursprünglichkeit verloren. Der tiefere Grund für diese verschiedenartige Weiterentwicklung in den Bahnen grosser Künstlerheroen in Venedig und Rom liegt in der Verschiedenartigkeit der künstlerischen Ausdrucksmittel hier und dort. Das Geheimniss der florentinisch-römischen Schule ist die Formenstrenge, der Michelangelo'schen Kunst das titanisch Colossale, also Elemente, die objectiv erfassbar waren, in Formeln gebracht und schulmässig gelernt werden konnten, die also das Virtuosenthum und die manierirte Bravour ohne jede innere Berechtigung und jedes innere Verhältniss zuliessen. In Venedig waren die Ausdrucksmittel anders beschaffen: Licht und Farbe sind die wesentlichen Lebens- und Wirkungselemente der dortigen Kunst. Wurden sie auch von den grossen Meistern vorbildlich gewissermassen festgestellt, so blieb dem Einzelnen doch immerhin noch Spielraum genug zur selbständigen Ausbildung und Bethätigung seiner Individualität. Vor allem blieb ihm die Auffassung und die Stimmung vorbehalten, und für sie war er auf den Contact mit dem Leben und der Natur angewiesen. So kommt es, dass hier statt des widerlichen, unmotivirten Pathos bei der römisch-florentinischen Schule die reine, naive, immer frisch von jedem neuen Meister empfundene und in Ausdruck umgesetzte Natürlichkeit in der Kunst vorherrscht. Die religiöse Darstellung lässt das am besten erkennen; der religiöse, biblische Moment wird in die Gegenwart und in die nächste Umgebung verlegt, so dass jede entsprechende Darstellung wie in der zeitgenössischen niederländischen

[1] Vgl. Crowe u. Cavalcaselle VI 608 ff.

Kunst ein Ausschnitt aus dem Dasein und aus dem Milieu des Meisters wird. So werden die jetzt so beliebten Darstellungen von biblischen Mahlscenen Culturdocumente allerersten Ranges für das venezianische Leben. Der imposante Pomp grosser festlicher Gelage, oft mit manch derben Episoden versehen, entfaltet sich hier in den majestätischen Hallen, die jetzt an Stelle des einfachen nüchternen Raumes getreten sind, in dem ehedem die feierliche Handlung vor sich zu gehen pflegte.

Diese Kunst, die auf Tizian folgt, legt das Schwergewicht demnach auf die schöne, pomphafte Wirklichkeit, nicht auf geistige Tiefe. In den für Kirchen bestimmten Werken befleissigt man sich, besonders in den Localschulen ausserhalb Venedigs, zwar immer noch einer strengern Tradition; erst allmählig bricht auch da das ungemilderte Genre durch. Das Lieblingsmotiv ist hier die *Sacra Conversazione,* die Madonna als *Regina Sanctorum* auf dem Thron und ihr zu Füssen huldigend und das Kind anbetend eine Anzahl Heiliger, deren Auswahl bedingt ist durch den Namen des Stifters, durch den Titulus oder Patronus eines Gotteshauses, durch Patrone oder Heilige von Klöstern oder von stiftenden Zünften. Oft nimmt an Stelle der Madonna den Thron auch irgend ein Heiligenpatron ein, mit Vorliebe der Santo von Padua oder der Patron von Venedig, der hl. Marcus. Es muss uns wahrhaft in Erstaunen setzen, welche Fülle von Altarbildern oft in kurzer Zeit in einer einzigen, nicht sehr grossen Stadt, wie Brescia, Bergamo, in Bestellung gegeben wurden, eine Erscheinung, die beim Urteil über die religiöse Haltung und den Geist Venedigs und seines Hinterlandes in Rechnung gebracht werden muss.



Fig. 297. Moretto, Madonna mit dem Taubstummen. Kirche zu Paitone. (Phot. Alinari.)

Das Andachtsbild der Venezianer für das Haus.

Neben dem strengern Kirchenbild entwickelt sich früh genug gerade hier in Venedig das fürs Privathaus bestimmte Andachtsbild, das, viel freier in Auffassung und Composition, zum eigentlichen Genrebild und das beliebte Object der späteren venezianischen Künstler wird. Im Gegensatz zum länglichen Kirchenbild bevorzugt man dafür das schmale Querformat, das sich für den Privatraum allein eignet. Auch der Gegenstand wird durch diese neue Zweckbestimmung bedingt. Wir begegnen sehr häufig der heiligen Familie, der Geburt des Herrn oder der Hirtenanbetung, Motive, die leicht mit dem engern häuslichen Leben in Beziehung gebracht werden können. Merkwürdig ist

das auffallend häufige Vorkommen der Ehebrecherin vor Christus. Die Darstellungen der Jünger von Emmaus, des Mahls im Hause Simons, des Abendmahls, der Hochzeit von Kana dürften Verwendung in Speise- und Festsälen gefunden haben. Es darf aber auch nicht übersehen werden, dass für kirchliche und private Bestimmung hier oben oft die Leidensmomente, besonders in der Pietà und dem Schmerzensmann, dargestellt werden.

Francesco und Marco Vecellio.

Unter Tizians nächsten Schülern und Werkstattmeistern kommen hauptsächlich in Betracht sein Bruder Francesco Vecellio (gest. 1559), dem die grosszügigen Bilder an den Orgelflügeln in S. Salvatore zu Venedig (Verklärung und Auferstehung sowie Heilige), eine Madonna zu S. Vito im Friaul, eine Auferstehung in S. Francesco della Vigna in Venedig zukommen, sowie



Fig. 298. Bonifacio Veronese, Madonna mit Heiligen. Galerie Colonna zu Rom. (Phot. Alinari.)

sein Neffe Marco Vecellio (1545—1611; eine Madonna della Misericordia im Pitti, Nr. 484, ein Johannes Evangelist und Marcus in S. Giovanni Elemosinario in Venedig) und sein Sohn Orazio Vecellio.

Bonifacio Veronese.

Weit selbständiger und auch bedeutender ist der unter dem Namen Bonifacio[1] bekannte Künstler, dessen Werke man bis in die neueste Zeit hinein auf Grund einer einseitig ausgehobenen archivalischen Notiz und auf die Autorität Morelli's[2] hin auf drei verschiedene Bonifacio vertheilt hat, auf einen Bonifacio Veronese I von ganz hervorragender Qualität (gest. 1540), Schüler Palma's, auf einen jüngern Verwandten desselben (gest. 1553), der

[1] Sernagiotto Discorso sopra il celebre pittore Bonifacio Veneziano. Ven. 1883. — Frimmel im Repert. f. Kunstw. 1884, S. 1 ff. — Gust. Ludwig Bonifazio de' Pitati da Verona (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XXII [1901] 61 ff.) u. Wickhoff im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIV (1903) 87 ff.

[2] Lermolieff-Morelli Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerien Borghese und Doria-Pamfili 313 ff.

Vorliebe für lange und unsicher umrissene Körperformen zeige, und schliesslich einen wol in Venedig geborenen Bonifacio Veneziano (gest. nach 1579), dessen Können sehr beschränkt ist. Gegenüber einer solchen Dreitheilung eines Künstlernamens konnte Gustav Ludwig mit reichen archivalischen Belegen überzeugend nachweisen, dass der Name Bonifacio und die auf ihn lautenden Werke nur einem Künstler zukommen, dem Bonifacio de' Pitati, der 1487 in Verona geboren wurde und 1505 nach Venedig übersiedelte, wo er 1553 starb. Er ist unzweifelhaft Schüler Palma's des Aeltern und hinterliess eine zahlreiche Schule, die des Meisters Tradition mehr oder weniger getreu fortsetzte in Werken, deren Verschiedenheit zur Annahme dreier Bonifacio berechtigen konnte. Ludwig weist als solche Schüler Domenico Biondo, Battista di Bonifacio, Antonio Palma, Stefano Cernotto (1548), Vitruvio Buonconsiglio nach[1], und Wickhoff hat Denen noch Jacopo Bassano beigefügt, von dem noch an anderer Stelle die Rede sein soll[2].

Das Hauptwerk Bonifacio's war die Ausmalung des Palazzo dei Camerlenghi am Rialto (1530—1553), deren noch erhaltene Theile, Lebensgeschichten des



Fig. 299. Bonifacio Veronese, Der reiche Prasser. Akademie zu Venedig. (Phot. Naya.)

Herrn und zahlreiche Heilige mit den Wappen der stiftenden Beamten, in verschiedenen Museen (Pitti, Akademie in Venedig) zerstreut sind; an Lieblichkeit des Ausdrucks und an Farbengluth stehen nach Ludwig obenan die Madonna mit den Heiligen Homobono und Barbara (1530, jetzt im Palazzo Reale), sowie der thronende Christus mit Heiligen und Tugenden[3] (1531/32), das Urteil Salomons, Austreibung der Händler, das Gastmahl in Emmaus (jetzt Brera), des hl. Marcus, alle für den Palazzo dei Camerlenghi gemalt.

In den vierziger Jahren lässt die ursprüngliche künstlerische Kraft bedeutend nach; nur in der Magieranbetung[4] und im bethlehemitischen Kindermord (1545) hält sie sich noch auf der ursprünglichen Höhe. In vielen um diese Zeit entstandenen Darstellungen im Palazzo dei Camerlenghi machen sich grosse coloristische Schwächen bemerkbar; deutlicher tritt jetzt auch die Arbeit der Schule in den Vordergrund. Als ältere Werke des Bonifacio hat man die Heilige Familie mit Tobias und dem Erzengel in der Ambrosiana, eine Madonna im Palazzo Colonna in Rom (Fig. 298) zu betrachten. Meisterhaft in

[1] Gust. Ludwig a. a. O. XXII 181 ff.

[2] Wickhoff im Jahrb. der Kunstsamml. des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIV (1903) 90 ff.

[3] Abbildung Klassischer Bilderschatz X 1388.

[4] Abb. ebd. IX 1168.

landschaftlicher Stimmung wie in Schönheit der Typen sind das Mahl des reichen Prassers in der Akademie zu Venedig (Fig. 299), eine zweite Anbetung der Magier[1], eine Heilige Familie; in der Brera die Auffindung des Mosesknaben (Nr. 144; eine andere Darstellung in Dresden), die Ehebrecherin vor Christus. Beachtenswerthe Leistungen sind auch die Bilder im Pitti, besonders die von dämmeriger Abendstimmung übergossene Sacra Conversazione (Nr. 84), die Ruhe auf der Flucht mit den köstlichen Engeln (Nr. 89), aber auch das Visionsbild, das Geheimniss der Incarnation (Nr. 257).

An innerer Kraft und Ehrlichkeit nicht so hochstehend, wenn gleich noch immer von einer machtvollen Formengebung und einer schönen Farbenstimmung sind die früher dem Bonifacio Veneziano zugeschriebenen Werke, die wir in Wirklichkeit für den Altersstil des Meisters und die Mitarbeit der Schule ansprechen müssen, wie die beiden mit sichtlicher Sorgfalt differenzirten Abendmahlsdarstellungen in S. Angelo Raffaello und in S. Maria Mater Domini; in verschiedenen Heiligen in der Akademie; in der Darstellung des Christus mit den Schriftgelehrten im Pitti (Nr. 405), der Ruhe auf der Flucht (ebenda Nr. 89); in der Scene, wie die Mutter des Johannes und Jacobus besondere Ehren im Himmel für ihre Söhne von Christus erfleht, in der Villa Borghese (Nr. 156); in den Heiligenbildern im Hofmuseum zu Wien u. a.

Paris Bordone.

Eine grosse und selbständige Künstlerkraft, die die Führung durch Palma und Tizian erhalten, dann aber innerhalb der Eigenart der venezianischen Kunst ihre Sonderwege geht, ist Paris Bordone (geb. ca. 1500 in Treviso, gest. 1570 in Venedig)[2]. Sein Wirken vollzieht sich nicht so ausschliesslich wie das der bisher betrachteten Meister in Venedig und Umgebung. Er arbeitete einige Zeit in Frankreich und 1546 auch im Dienste der Fugger in Augsburg. Wir treffen ihn weiter in Cremona, Genua, Turin. Meisterhaft versteht er den Glanz eines prunkvollen Lebens zu entfalten inmitten stolzer Bauten, mit Personen in reichem Modecostüm, in deren pfirsichblütenfarbenen Gewändern die Lichter berückend spielen. Wenig erfreulich ist das Colorit seiner Gesichter, mit unangenehm rothen Tönen. Eine bei der sonstigen kräftig-gesunden Lebenssinnlichkeit auffallende Weichheit und Anmuth zeichnet seine besten Schöpfungen, namentlich seine mythologischen, sowie seine berühmten Bildnisse und weiblichen Halbfiguren aus. In religiösen Motiven findet er nicht immer das innere Verhältniss zum Stoff, weshalb solche Darstellungen nicht überzeugend wirken. Bezeichnend für die venezianische Kunst ist das Meisterwerk: die Auffindung des Rings und Ueberreichung an den Dogen durch einen Fischer (Akademie; Fig. 300), nach dem ‚Cicerone‘ ‚die reifste, goldenste Frucht der mit Carpaccio's Historien beginnenden Darstellungsweisen, auch in Beziehung auf die Prachtbauten, zwischen denen die Thatsache vor sich geht‘. Am besten noch sind daneben eine grosse Heilige Familie im Palazzo Brignole zu Genua; eine Anbetung der Hirten im Dom zu Treviso; eine Heilige Familie im dortigen Spital; in der Brera eine Madonna mit dem hl. Dominicus (Nr. 103), eine Heilige Familie mit S. Ambrosius (Nr. 104) und eine Taufe Christi (Nr. 107), das gleiche Motiv im Palazzo Colonna in Rom; im Vatican ein Hl. Georg[3] und eine Herabkunft des Heiligen Geistes[4].

---

[1] Abb. Klass. Bilderschatz X 1407.
[2] Vgl. ‚Das Museum‘ VII 17 ff.
[3] Abb. ebd. IV 150.
[4] Abb. in L'Arte IV 284.

Die letzte Entwicklungsphase venezianischer Kunst wird durch zwei Persönlichkeiten repraesentirt, die durch die Kraft der Conception und des Ausdrucks, die Ueberlegenheit in der Handhabung technischer Mittel, aber auch durch die Ursprünglichkeit und fabelhafte Fruchtbarkeit ihres Schaffens Anspruch auf die ersten Stellen haben. Unmittelbarer und reicher als in ihren Werken hat sich kaum anderswo das prunkvolle Leben einer grossen Zeit ausgesprochen.



Fig. 300. Bordono, Uebergabe des Ringes an den Dogen. Akademie zu Venedig. (Phot. F. Hanfstaengl.)

Sie sind es vor allem gewesen, die auf dem Gebiet der Malerei der Lagunenstadt ihr festliches Gepräge verliehen, ihr all die grossen religiösen und profanen Erinnerungen ihrer Vergangenheit zu einer einzigen Huldigung, zu einer einzigartigen Apotheose vor Augen führten, nicht im schlichten Erzählerton eines Carpaccio oder Bellini, sondern mit dem grandiosen, packenden Pathos gottbegnadeter Barden. Venetia wird durch die beiden Meister zur Apotheosirten, und ihr Tempel wird der Dogenpalast, in dessen berückender

Pracht alle Lebensäusserungen dieser Göttin mit berauschendem Festjubel und mit unerhörten Formen des Genusses gefeiert werden.

Tintoretto. Jacopo Robusti, nach dem Gewerbe seines Vaters, eines Seidenfärbers *(tintore)* meist Tintoretto genannt (geb. 1518 in Venedig, gest. daselbst 1594)[1], soll seine erste Ausbildung bei Tizian erhalten, nach baldigem Bruch mit Diesem aber als Autodidakt fieberhaft den ganzen Bereich venezianischer Kunst durchstudirt und auch bei den Meistern des plastischen, auf machtvolle Formen hinzielenden Stils, namentlich durch Zeichnen nach Gipsmodellen Michelangelo'scher Werke, ein neues, den Venezianern fremdes Element seiner Kunst zugeführt haben. Auf diese Weise eignete er sich alle Ausdrucksmittel einer leidenschaftlich, dramatisch bewegten Historienmalerei an, die malerische Fertigkeit der Venezianer und das plastische Empfinden der Florentiner, oder wie er es über einer Thüre seines Ateliers selber aussprach: ‚Die Zeichnung von Michelangelo, das Colorit von Tizian.' Zum Glück bewahrte er sich im Unterschied von den festländischen Manieristen das Auge für die Natur ungetrübt und blieb so vor der hohlen Bravourtechnik bewahrt. Nur die Feinheiten des Colorits gingen bei seiner starken Neigung zu plastischer Wirkung verloren, wie auch mangelhafter Farbenauftrag eine bedauerliche Nachdunkelung zur Folge hatte.

Ueber seine frühesten Leistungen lässt sich wenig mehr sagen, da sie meistens Façadenmalereien waren, die naturgemäss einem raschen Verfall entgegengingen; aber auch über seinen Tafel- und Staffeleibilder aus dieser Zeit hat vielfach kein besserer Stern gewaltet. Das früheste Tafelwerk, das ihm zugeschrieben werden kann, die Darbringung im Tempel (S. Maria del Carmine in Venedig), erinnert stark an den Squarcione-Schüler Schiavone (seit 1441 nachweisbar in Padua), andere zeigen Bonifacio's Einflüsse. Im vollen Besitz der Technik und in unbedingter Selbständigkeit erscheint er aber schon in der Darstellung der Ehebrecherin vor Christus (Prado), die uns, wie die Kreuzauffindung durch die Kaiserin Helena (S. Maria Mater Domini in Venedig), den venezianischen Frauentyp in seiner imposanten Schönheit, ebenso wie die Himmelfahrt Mariae (Akademie zu Venedig) oder der Drachenkampf des hl. Georg (London, Nationalgalerie) offenbart. Das stürmisch-dramatische Element erreicht bereits seinen Höhepunkt in der auch coloristisch ausgezeichneten Befreiung der Sklaven durch den hl. Marcus (Akademie), mit der schönen sich rückwärts lehnenden Frau am Pfeiler links, oder im Wunder der hl. Agnes (S. Maria dell' Orto), mit dem lebhaften Engelchor oben, ganz besonders in Kains Brudermord (Akademie). Kühne architektonische Perspectiven mit den reichsten Barockmotiven bilden die Scenerie für die Entführung des Leichnams des hl. Marcus aus Alexandrien (Palazzo Reale), ganz besonders für die Auffindung des Heiligen (Brera in Mailand; Fig. 301), oder die Hochzeit zu Kana (S. Maria della Salute in Venedig), welch letztere er zu einem reich belebten Volksfest gestaltet. Die Plastik der Formen ist schon hier von kaum zu übertreffender Vollendung, die Motive von spontanster Natürlichkeit. In kleinen, reich fliessenden Falten folgen die zarten Gewänder den Körperformen und ihren Bewegungen; aufgesetzte Lichter erhöhen noch die Lebendigkeit.

[1] Vgl. über Tintoretto C. Ridolfi Vita di Giacomo Robusti detto il Tintoretto. Venezia 1642. — Janitschek in Dohme's Kunst u. Künstler II 3, Nr 70. 71. — Thode im Repert. f. Kunstw. XXIII (1900) 427 ff.; XXIV 7 ff.; 426 ff.; XXVII (1904) 24—46. Ders. Tintoretto. Bielefeld 1901. (Populäre Monographie.) — Frank Preston Stearns Life and Genius of Jacopo Robusti called Tintoretto. Lond. 1894.

Der erste grosse Auftrag, 1547, betraf die Bilder für die Chorwände von S. Ermagora e Fortunato in Venedig: das Abendmahl und die Fusswaschung, letzteres später in den Besitz des Königs Karl I von England und hernach in den des Escorial übergegangen. Das Abendmahl, durch Anstückung der Leinwand in seiner Wirkung leider stark beeinträchtigt, zeigt eine sehr freie, lebhaft bewegte Composition, die beiderseits, wie so oft bei Tintoretto durch pilasterartige Gestalten, hier durch zwei herrliche Frauen, Fides und Caritas, geschlossen wird. Die Behandlung offenbart grosse Mannigfaltigkeit in der



Fig. 301. Tintoretto, Wiederauffindung des Leichnams des hl. Marcus. Brera zu Mailand. (Phot. F. Hanfstaengl.)

individuellen Charakterisirung, eine grossartige Stimmung von Licht und Schatten. Noch ist die Auffassung durchaus edel, der Ausdruck der Gestalten vertieft. Freier und grossartiger noch ist die Darstellung in S. Simeone.

Kreuzigungsbilder.

Die Bedeutung Tintoretto's als christlicher Künstler und zugleich die Grenze seines Könnens erkennt man am besten aus seinen verschiedenen Kreuzigungsbildern. Am reichsten ist die Scene gestaltet in der Scuola di S. Rocco (Sala dell' Albergo; Fig. 302), ein grossartig belebter Schauplatz voll heftig differenzirten Lebens: jeder Zug ist aus dem Leben gegriffen; an Schönheiten im einzelnen ist das Bild überreich (man beachte z. B. die kraft-

vollen Männergestalten, die herrliche Gruppe am Fusse des Kreuzes). Der Heiland selbst ist von edelster Auffassung: das Haupt tief nach vorn gesenkt, von einer grossen Aureole umfluthet, die gespenstig in die Dämmerlandschaft hineinleuchtet. Trotz all dieser glänzenden Vorzüge und trotz des im wahren Sinne des Wortes religiösen Charakters des Gekreuzigten wird die Composition nicht ganz befriedigen. Gerade der grosse, überwältigende Eindruck, den der Erlöser erwecken müsste, wird durch das Vielerlei erheblich gestört und die unvergleichlich weihevolle schwere Stimmung der Landschaft durch das laute Treiben der Menge wieder aufgehoben. In der schönen Kreuzigung von S. Maria del Rosario ist nur die Mittelgruppe der eben geschilderten Darstellung gegeben, nicht zum Schaden der Wirkung. In den weiteren Kreuzigungsbildern verliert die Hauptfigur ganz ihre beherrschende Bedeutung; in demjenigen in der Akademie geht sie ersichtlich unter inmitten der mächtigen Fahnen, Lanzen und des sonstigen Beiwerkes. Aus einem Wald von Lanzen ragen auch in S. Cassiano die drei Kreuze empor.

Von Pietà- und Grablegungsdarstellungen birgt S. Giorgio die dem religiösen Empfinden am besten entsprechende, mit den zwei Gruppen der ohnmächtigen Mutter und des todten Herrn. Vorzüglich in das Halbrund componirt ist die Beweinung in der Brera in Mailand, geschlossener als in S. Giorgio die Composition in der Akademie.

Scuola di S. Rocco.

Was von der Kreuzigung, gilt in vollem Umfang auch von den übrigen Passionsdarstellungen in demselben Raum der Scuola di S. Rocco (1560—1567), wo Tintoretto seine grössten Triumphe feiern sollte. Während an der Decke in einer überreich belebten Scene Gott Vater in einem Engelreigen zum hl. Rochus herabschwebt, sind an den Wänden ausser der Kreuzigung noch angebracht: Christus vor Pilatus, Ecce-Homo (besonders schön und edel, vorzüglich in der Composition) und die Kreuztragung. In der Kirche S. Rocco ausserdem schwer beschädigte oder übermalte Scenen aus dem Leben des hl. Rochus und Christus Kranke heilend. Der Scuola di S. Rocco bewahrte der Meister auch als vielgesuchter und mit Aufträgen überladener Künstler seine wärmste Sympathie. Während er die grossen, ehrenvollen Aufträge im Dogenpalast fast nur durch Schüler ausführen liess, schuf er nahezu durchweg eigenhändig die zwei grossen Cyklen, die 1577—1594 in den zwei grossen Sälen im Erdgeschosse und im zweiten Stock entstanden. Ersichtlich ist hier die *concordia veteris et novi Testamenti* als Thema gewählt, das uralte, zuletzt noch in der Sixtinischen Kapelle behandelte Motiv in fremdartig moderner Darstellung. Als erstes Bild entstand das stark unter dem Zeichen Michelangelo's stehende Deckenfresco im obern Raum mit den drei Scenen aus dem Leben des Moses: das Wasserwunder, die eherne Schlange und die Mannalese. An den Wänden waren eine Anzahl ovale und kleine viereckige Bilder andern, für die neutestamentliche Heilsgeschichte vorbildlichen Motiven gewidmet (Sündenfall; Jakobsleiter; Isaaks Opferung; brennender Dornbusch; Moses auf den Sinai gehend; Jonas vom Fisch ausgespieen; Ezechiel den Sargdeckel von den Todten hebend; die Engelvision des Elias; Elisaeus Brod vertheilend; die drei Jünglinge im Feuerofen; Auffindung des Mosesknäbleins; Samson mit dem Eselskinnbacken; Salbung Sauls durch Samuel; Daniel in der Löwengrube; Melchisedech und Abraham; Himmelfahrt des Elias). Als Gegenstück dazu entstand das Leben Jesu 1580—1594, und zwar das Jugendleben bezw. das Leben Mariae in der untern Halle (Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten, Kindermord, Darstellung im Tempel;



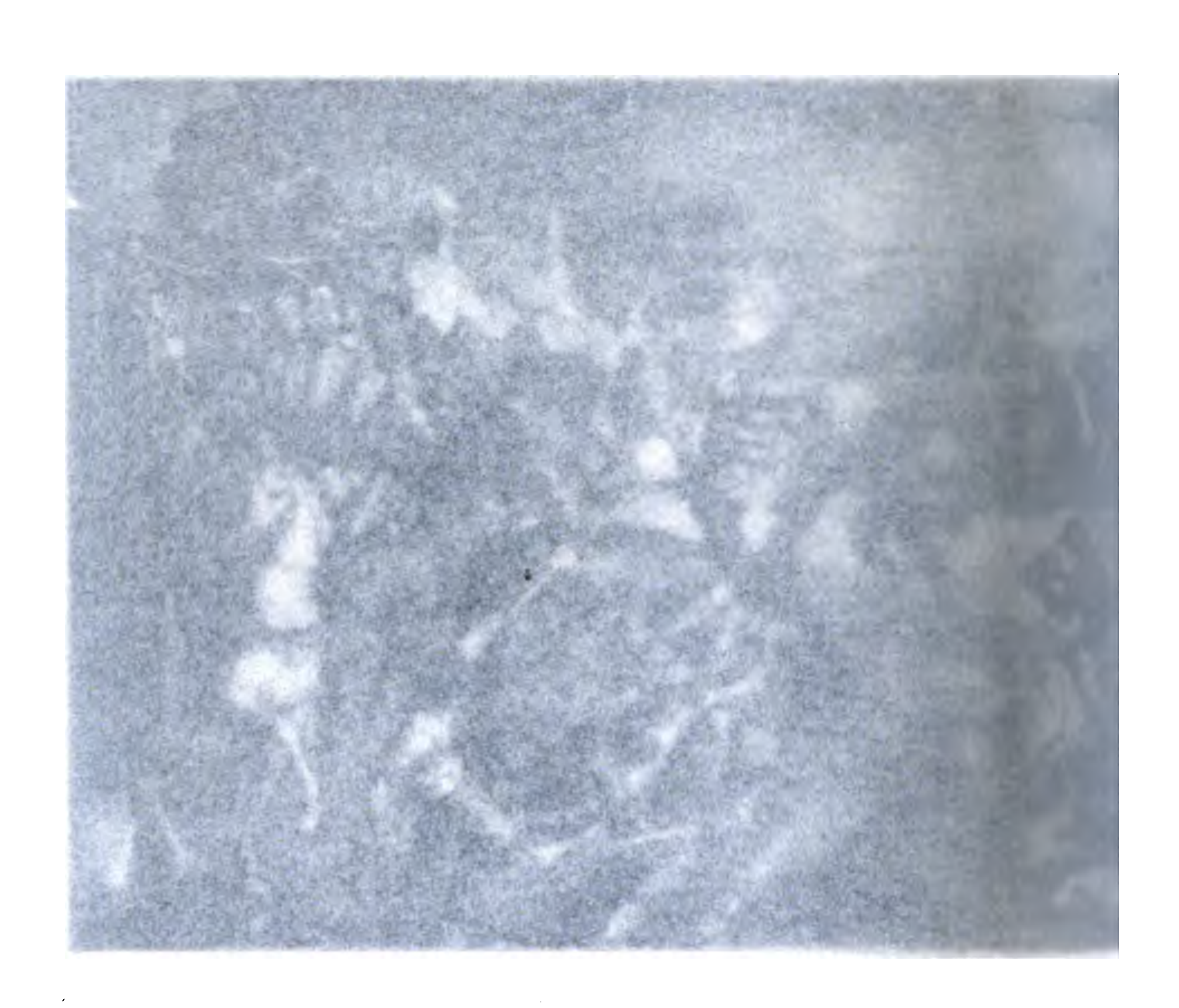
Fig. 302. **Tintoretto, Kreuzigung.** S. …

(Zu Kraus, Geschichte der …



S. Rocco zu Venedig. (Phot. Alinari.)

Kunst. II. 2. Abth. S. 768.)





S. Rocco zu Venedig. (Phot. Alinari.)

(unst. II. 2. Abth. S. 768.)

Mariae Himmelfahrt; dazu Maria Magdalena und Maria Aegyptiaca, beide in märchenhafter Abendlandschaft), das öffentliche Leben und dessen irdischer Abschluss, mit den hll. Rochus und Sebastian, im obern Raum (Anbetung der Hirten, eine eigenartig phantastische Scene; Taufe im Jordan; Versuchung Christi; Brodvermehrung; Wunder am Teiche Bethesda; Auferweckung des Lazarus; Christus bei Maria und Martha; Abendmahl; Christus am Oelberg; Auferstehung; Himmelfahrt).

Diese wie auch ähnliche frühere Arbeiten hatten Tintoretto die Gunst der Grossen und Reichen in hohem Masse zugewendet und Aufträge von allen Seiten. Namentlich war er als Porträtkünstler gesucht; seine männlichen — weibliche sind nur wenige bekannt — Bildnisse (die meisten in Wien, besonders packend der Alte mit dem Knaben, Nr. 235, Sebastiano Venier, Nr. 236; und in Venedig) suchen bei der plastischen Richtung seiner Kunst vorab das Elementare einer Persönlichkeit und den ausdrucksvollen Blick festzuhalten. Neben diesen und den grossen Aufträgen schuf Tintoretto noch zahlreiche mythologische Darstellungen, denen sich ob der brillanten Verherrlichung des unbekleideten weiblichen Körpers auch ruhig manche biblische (Adam und Eva; Susanna, in Wien und im Louvre) und selbst religiöse Bilder anreihen lassen, so wenig erheben sie sich über das stoffliche Niveau solcher mythologischen Motive (die hll. Ludwig und Franz im Dogenpalast; Versuchung des hl. Antonius in S. Trovaso; Petrus und die Kreuzerscheinung in S. Maria dell' Orto; Enthauptung des hl. Christophorus und Tempelgang Mariae ebenda).

Dogenpalast.

Neben der Scuola di San Rocco ist es hauptsächlich der Dogenpalast, der uns eine Vorstellung von der Monumentalmalerei Tintoretto's zu geben vermag. Ausser der Schlacht von Lepanto (1573/74) und dem Jüngsten Gericht (1574), die beide schon 1577 einem Brand zum Opfer fielen, kommen hier, zwar meist von Schülerhand ausgeführt, die mythologisch-allegorischen und geschichtlichen Verherrlichungen der Venetia (am besten Venedig als Beherrscherin der Meere) in Betracht, das immerhin noch würdige Bild der Verlobung der hl. Katharina (Fig. 303), vor allem aber die Riesendarstellung des Paradieses (32 Fuss hoch, 79 Fuss breit; 1589/90; Replik im Louvre). Eine gleich kühne Leistung hat die Geschichte der Malerei ein zweites Mal nicht wieder aufzuweisen. Im wogenden Lichtmeer dieser Wand reihen sich wie die Sterne in einer klaren Nacht, Kopf an Kopf, jeder sorgfältig ausgeführt, die Seligen um ihren erhabenen Mittelpunkt, Christus und die vor ihm knieende Mutter — scheinbar eine sinnverwirrende Masse, das grandiose Symbol der Raum- und Zeitlosigkeit der Ewigkeit, bei der man unwillkürlich an Dante's Vision erinnert wird:

> Hier schwand die Kraft der hohen Phantasie (Par. XXXIII, 142),

und doch ist dieses fluthende Meer in eine einheitliche und übersichtliche Anordnung gebracht durch die Gliederung der Massen in concentrische Sphären und durch die Anwendung einfacher starker Farbentöne, eines tiefen Carmoisin und eines leuchtenden Blau.

Herrscht hier noch eine gewisse Gesetzmässigkeit im Aufbau vor, so tritt uns anderwärts bei dem Meister das grosse Historienbild als Auflösung aller Compositionsgesetze entgegen. Geradezu erstaunlich ist die Unerschöpflichkeit seiner Phantasie in stets neuer, eigenartiger und stets kraftvoller Gestaltung alttraditioneller Sujets; aber gerade in dieser freien, phantasievollen, unbedingt naturalistischen Umbildung des Stoffes liegt die grosse Gefahr hinsichtlich der

biblisch-religiösen Motive, die Tintoretto leider nicht vermeiden konnte. Trivialitäten und selbst Roheiten, wie im Kindermord, besonders aber im Abendmahl in der Scuola di S. Rocco und in S. Trovaso, zum mindesten aber Unerquicklichkeiten, wie in der Verkündigung der Scuola di S. Rocco (sehr packend ist die im Kaiser-Friedrich-Museum, Fig. 304) treten nur zu häufig neben den unbestreitbaren Einzelschönheiten auf. Oft genug hat er über die heilige Geschichte die Stimmung eines Märchens gebreitet (Anbetung der Hirten, Taufe Christi; die phantastische Versuchung des Herrn durch ein halbnacktes Weib), vor allem durch eine meisterhafte Landschaftsschilderung, und diese Wirkung noch verstärkt durch flimmernde, dem Schatten aufgesetzte Lichter: hierin, wie im Streben nach naturalistischer Bewegtheit grosser Massen (Ver-



Fig. 303. Tintoretto, Verlobung der hl. Katharina mit dem Christkind. Dogenpalast zu Venedig. (Phot. Anderson.)

ehrung des goldenen Kalbes; namentlich das unerfreuliche Jüngste Gericht in S. Maria dell'Orto; Wasserwunder, Mannalese in der Scuola di S. Rocco), das Vorbild der barocken Kunst der nächsten Jahrhunderte. Dass ein derart vielseitig in Anspruch genommener Meister auch häufig nachlässig malte, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden; gelegentlich hat er aber auch, wie in der Scuola di S. Rocco, trotz seiner staunenswerthen Sicherheit der Zeichnung die Figuren perspectivisch nicht richtig berechnet.

Seine verschiedenen Altarbilder aus der Spätzeit können wir ruhig übergehen. Am besten noch ist die Madonna in der Glorie mit der hl. Caecilia, dem hl. Georg und dem hl. Anton in der Akademie; ganz stilwidrig die Mannalese und das Abendmahl in S. Giorgio Maggiore, denen der ‚Cicerone' (S. 865) das Praedicat ‚Sudeleien, die Tintoretto zu ewiger Schmach gereichen', zuerkannte.

Man fragt sich, wie eine zum Höchsten befähigte künstlerische Kraft sich derart verlieren und um die beste Wirkung bringen konnte. Die Ant-

wort liegt in dem leidenschaftlichen Temperament, das nicht Mass zu halten verstand, das den Zug des Ungestümen, des Impressionistischen in seine Kunst hineintrug, des Impressionistischen, das nur das Momentane erfasste. Aber auch seine ganze Kunstauffassung trug mit die Schuld, insoweit sie der venezianischen Kunst ein fremdes, unassimilirbares Element zubrachte, dem schon Sebastiano del Piombo sich zuwandte, die Kraftentfaltung oder Dynamik Michelangelo's. Manche dieser Eigenarten haben es verschuldet, dass Vasari's oberflächliches, nicht im geringsten dem Genius Tintoretto's gerecht werdendes Urteil bis zur Stunde die Kunstwissenschaft beherrscht; Ruskin ist einer der Ersten gewesen, der eine gerechtere Würdigung anzubahnen suchte.

So äusserlich und laut und selbst unwürdig vielfach die religiösen Werke Tintoretto's sind, so tief religiös war er selber. Im Unterschied von Tizian und Jacopo Sansovino war er Gegner alles äussern Prunkes, aller Convention,



Fig. 304. Tintoretto, Verkündigung. Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. (Phot. F. Hanfstaengl.)

aller Titel; um geringes Honorar, wenn nicht gar umsonst, pflegte er zu arbeiten, in Handwerkertracht auf der Strasse sich zu zeigen; zurückgezogen vom Genussleben der Gesellschaft, deren Richtung Tizian und Aretin bestimmten, blieb er im Kreise einer glücklichen Familie. Einer seiner Söhne, Domenico (1562—1637), setzte nicht unvortheilhaft, massvoller jedenfalls in seinem Naturalismus, Jacopo's Art fort (von ihm eine gute Magdalena im Capitolinischen Museum; eine Schlüsselübergabe in Modena; Christus einen venezianischen Patrizier segnend im Wiener Hofmuseum, wo auch verschiedene Porträts). Von einem andern Schüler, Antonio Vassilacchi gen. l'Aliense, rühren die zehn Darstellungen an den Mittelschiffwänden von S. Pietro in Perugia her, deren Wirkung allerdings beeinträchtigt wird in der ohnehin lichtarmen Kirche durch starke Nachdunklung.

Schüler.

Soweit sich auch Tintoretto und Paolo Veronese in der Formensprache entfernen, so nahe wiederum berühren sie sich im letzten Ziel ihrer Schöpfungen. Dort die ungestüme Kraft, die machtvoll überschäumende Leidenschaft; hier

die vornehme Schönheit, die gefällige Anmuth, die laut rauschende Freude: imposante Gestalten wandeln in reichem Festgewand dahin, vom leuchtenden Gold des Colorits übergossen, inmitten der majestätischen Architekturen. So ist Veronese der eigentliche Festmaler der Republik auf dem Höhepunkt ihres Glanzes, der als beredter Interpret der Stimmungen und Bedürfnisse seiner Umgebung biblische und profane Historien zum Symbol venezianischen Lebens umgestaltet mit einer an Tintoretto erinnernden Ursprünglichkeit und kraftvollen Natürlichkeit.

Seine Frauentypen offenbaren mit dem lieblichen Oval anfangs noch den kindlich befangenen Ausdruck, erst später bilden sich die voll entwickelten reifen Formen heraus. Paolo's Grösse ist nach dem ‚Cicerone' darin zu suchen, dass er nicht eine bewegte Historienmalerei auf einen anders gearteten Stamm zu pfropfen suchte, sondern die Existenzmalerei auf eine letzte und höchste Stufe hob und auch das Problem dementsprechend zu steigern suchte (S. 867).

Paolo Veronese.

Als Sohn eines Bildhauers wurde Paolo Caliari[1], nach seiner Heimat Veronese genannt, 1528 geboren (gest. 1588) und in der Werkstatt Antonio Badile's (1515—1560) ausgebildet. Die recht rege Veroneser Schule, die um diese Zeit Künstler wie Francesco Torbido gen. il Moro (gest. nach 1546; von ihm nach Cartons Giulio Romano's das Leben Mariae im Domchor zu Verona, eine Verkündigung in S. Maria in Organo; anderes in S. Eufemia und S. Fermo), Domenico Rizzi gen. Brusasorci (1494—1557; von ihm ausser den unbedeutenden Kuppelmalereien in S. Stefano eine schöne Madonna in der Glorie mit den drei Erzengeln in S. Giorgio in Braida und eine Mannalese im Chor der gleichen Kirche; die in lebendigster Natürlichkeit dargestellte Begegnung Karls V und Clemens VII in Bologna im Palazzo Ridolfo) und der in seiner Ausdruckskraft, im grandiosen Zug der Bewegung ersichtlich Michelangelo folgende Paolo Farinato (geb. 1523; von ihm sehr beschädigte Chorfresken in S. Nazzaro e Celso, der kraftvoll lebendige Ecce-Homo im Museo Civico) neben Badile vertreten, blieb in ihrem Verhältniss zur Natur mehr an Zufälligkeiten hängen, im Colorit bevorzugt sie nach Janitschek mehr ein feines Silbergrau im Grundton statt des venezianischen Goldtons.

Paolo's Lehrjahren gehören in Verona und in Castelfranco eine Anzahl Werke an, an letzterm Orte in S. Liberale eine Iustitia und Temperantia, an der Decke die Zeit und die Fama. Es folgte die mit Zelotti ausgeführte Bemalung verschiedener Villen (meist mythologische Scenen), um 1555—1565 der mit allen coloristischen und compositionellen Vorzügen ausgestattete Wand-, Decken- und Altarschmuck der Kirche und Sacristei von S. Sebastiano in Venedig. An der Decke der Sacristei wurde die Krönung Mariae mit den vier Evangelisten, am Plafond der Kirche (1555/56) mit Hülfe seines Bruders Benedetto Esther vor Ahasver, Krönung der Esther, Triumph des Mardochaeus dargestellt. In der Perspective und der Raumcomposition zeigte sich der Künstler noch recht befangen, dafür entschädigt er im einzelnen durch ausserordentliche Schönheit der von starken Lebensimpulsen getragenen Personen. Das Colorit ist von schimmernder und auch in der Tiefe durchsichtiger Färbung, der Grundton ein lichtes Grau, die Farbe warm und harmonisch, die Pinselführung sicher

[1] Vgl. Aleardo Aleardi Sullo ingegno di Paolo Caliari. Venezia 1872. — Lübke Kunsthistor. Studien (Stuttg. 1869) S. 343 ff. — Janitschek in Dohme's Kunst u. Künstler II 3, Nr. 70. 71. — P. Caliari Paolo Veronese, sua vita e sue opere. Roma 1888. — Yriarte Paul Véronèse. Paris 1888. — Meissner Veronese. Bielefeld 1897.

und klar. Die weiteren Arbeiten in S. Sebastiano umfassen das Hochaltarbild mit der Madonna in der Glorie und Heiligen, sowie Fresken an den Seiten- und Chorwänden (Sibyllen und Engel; S. Sebastian mit Stöcken geschlagen; Sebastian vor Diocletian; Marter des Sebastian; Marter der hll. Marcus und Marcellinus; die beiden letzteren Bilder mit etwas dramatischeren Accenten, zu den besten Leistungen gehörig, 1565 gemalt; Fig. 305); am Orgelgehäuse aussen Reinigung Mariae und Christi Geburt; innen das Wunder am Teich Bethesda. Inzwischen waren noch entstanden die Historienmalereien aus der griechischen Geschichte im Schloss zu Tiene; die Allegorien der Musik, Mathematik und des Ruhmes in der Bibliothek zu Venedig; die mythologischen Allegorien an der Decke der Sala del Consiglio im Dogenpalast.



Fig. 305. Paolo Veronese, Marter der hl. Marcus und Marcellinus. S. Sebastiano zu Venedig. (Phot. Anderson.)

1562/63 schuf er im Refectorium des Conventes von S. Giorgio Maggiore die Hochzeit zu Kana, die erste der grossen Gastmahlsdarstellungen: des Gastmahls beim Pharisäer Simon (Louvre und Brera), des Gastmahls bei Levi (Akademie in Venedig; ursprünglich für S. Giovanni e Paolo gemalt und wegen einer deplacirten Zuthat Anlass eines schon oben erwähnten Inquisitionsprocesses; Fig. 306), der Hochzeit von Kana (ausser dem Bild im Kloster S. Giorgio noch in Dresden, Madrid, Louvre), der Jünger von Emmaus mit den zwei mit einem Hund spielenden Mädchen vor dem Tisch (Louvre). Den besten unter diesen Bildern (Louvre, Akademie in Venedig, Brera) erkennt der ‚Cicerone' das Lob zu, ‚vielleicht die ersten Gemälde der Welt in betreff der sogen. malerischen Haltung, in dem vollkommenen Wohlklang einer sonst überhaupt unerhörten Farbenscala zu sein'. Religiös aufgefasst ist kein einziges, nirgends auch nur eine Hindeutung auf etwas Ernstes; überall bloss die Freude am Augenblick, der äussere Act in lebensprudelnder

Mahldarstellungen.

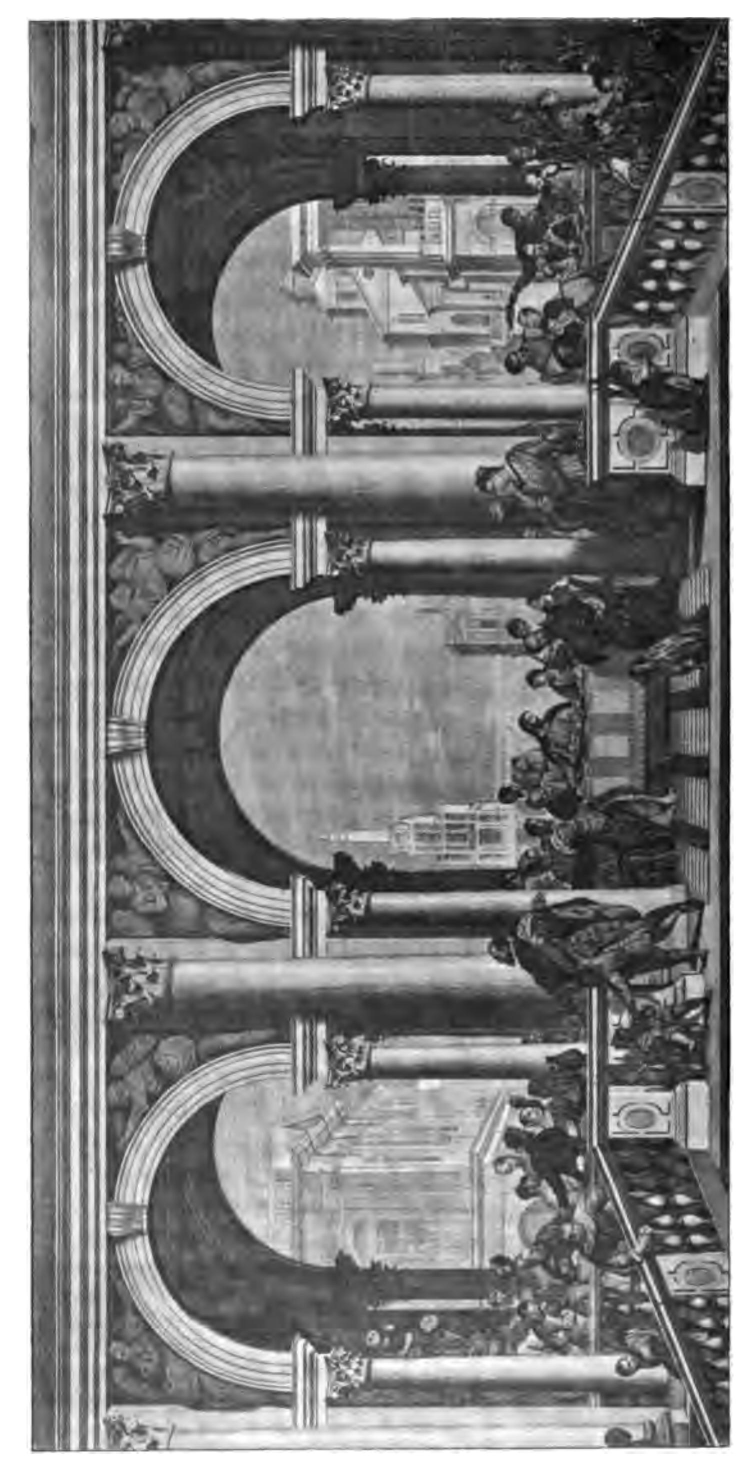


Fig. 306. Paolo Veronese, Das Gastmahl des Levi. Akademie zu Venedig.

Natürlichkeit, der rauschende Festaccord, der diese prachtvollen Hallen durchrauscht, so wie das goldige Licht von oben darüber fluthet. Wie Heilige oder biblische Gestalten sehen diese frohen, modisch gekleideten Menschen nicht

aus; keinen Augenblick denken sie auch nur an die durch die biblischen Worte ihnen zugemuthete Aufgabe. Dafür schieben sich heitere, burleske, selbst recht unheilige Episoden aus dem Leben ein, wie Hunde und sehr derbe Landsknechte in der für S. Giovanni e Paolo entstandenen Mahlscene, so dass das Inquisitionstribunal trotz Berufung auf Michelangelo's Jüngstes Gericht dem Meister deren Entfernung auferlegte. Paolo kennt aber nur das Ideal der Daseinsbeziehung, nicht der Daseinsentrückung, der geistigen Versenkung und der Erhebung über die animalische Sphäre.

Nach 1566 finden wir den Künstler hauptsächlich mit der Ausschmückung von Villen beschäftigt. An erster Stelle müssen hier die Malereien der von Palladio erbauten Villa Maser bei Treviso für die beiden kernhaften Renaissancetypen genannt werden, das mit Paolo befreundete Brüderpaar Barbaro, wovon Daniele als feinsinniger Vitruvübersetzer und Geschichtschreiber bekannt ist, 1570 als Patriarch von Aquileja starb, Marcantonio als Diplomat und

Villa Maser.



Fig. 307. Paolo Veronese, Anbetung der Könige. Galerie zu Dresden. (Phot. F. Hanfstaengl.)

Staatsmann grossen Stils wie als vielseitiger Gelehrter und Kunstfreund sich bethätigte. In allen Räumen dieses Landhauses, an der Decke wie in den Lunetten, hat er in freier Umgestaltung mythologischer Typen schön bewegte Gruppen (Bacchus, Ceres, Abundantia, Pluto, Apollo, Venus, Arbeiten des Hercules, Niederlage und Sieg der Tugend) in Nischen ideale Landschaften, selbst auch eine köstliche Vermählung der hl. Katharina angebracht. Eine wahre Symphonie von Schönheit, Lebensfreude und Licht aber rauscht unter der Kuppelwölbung des grossen Saales zusammen, wo um die von Drachen getragene Erde die Götter des Olymps in köstlichen Posen, weiterhin die vier Elemente sich schaaren, bewundert von einer stolzen Venezianerin, die von einer Balustrade aus diese Herrlichkeit schaut. Aehnliche Motive wie in der Villa Maser, mit der gleichen Frische der Conception, dem gleichen Reiz des Colorits und der gleichen Formenschönheit schuf Paolo in den zehn letzten Jahren seines Lebens im Dogenpalast (Raub der Europa; Triumph der Venetia u. a. m.).

In der religiösen Historienmalerei bevorzugt Veronese, sieht man von den cyklischen Darstellungen ab, möglichst das Ceremonienbild: Jesus unter den

Religiöse Historienbilder.

Schriftgelehrten; die heilige Familie (zweimal im Louvre); Jesus und der Hauptmann von Kapharnaum (Dresden); eine Anbetung der drei Könige (Dresden; [Fig. 307], einfachere in Wien und München); Madonna mit Heiligen von der Familie Cuccina verehrt (Dresden), die heilige Familie mit der hl. Theresia und der hl. Katharina (Brüssel); eine Vermählung der hl. Katharina in der Kirche dieser Heiligen zu Venedig (Fig. 308), im Einzelnen von entzückender Schönheit.

Von sonstigen Darstellungen sprechen ganz besonders an: das gross gedachte Einzelbild der Vision der hl. Helena (London); die Anbetung des Jesuskindes durch die hl. Lucia und die schöne Sacra Conversazione (Wien, Hofmuseum), Loth und seine Töchter aus Sodom fliehend (Louvre), Christus und die Ehebrecherin (München, Madrid).



Fig. 308. Paolo Veronese, Verlobung der hl. Katharina. S. Caterina zu Venedig. (Phot. Anderson.)

Für tragische Motive fehlt dem Künstler die richtige Tiefe und der Ernst des Lebens. Was in dieser Art von ihm herrührt (Handzeichnung zu einer Beweinung Christi in der Ambrosiana; Kreuzabnahme im Louvre; Kreuztragung in Dresden und in Petersburg; Kreuzerhöhung; Auferweckung des Lazarus in den Uffizien) offenbart immerhin eine würdige Auffassung und entsprechende Formen. Als Existenzbilder gut und mit massvollem Pathos sind die Martyrien der hl. Iustina in S. Giustina in Padua und des hl. Georg in S. Giorgio in Braida zu Verona.

Im übrigen aber wird man hier, wie bei seiner Kunst überhaupt, nie vergessen dürfen, dass er über die äusseren Lebensfunctionen hinaus selten reichte. Schon sein totaler geistiger Analphabetismus hinderte ihn daran; keiner von den grossen Meistern des Cinquecento hat wol eine solch mangelhafte Ausbildung wie er besessen. Die Orthographie und der Inhalt seiner Briefe geben davon bezeichnende Proben. So trat er an jedes Motiv der Vergangenheit, ob Mythologie oder Heilsgeschichte, nur äusserlich heran, aber mit einer bewundernswerthen Gestaltungskraft und hohem Sinn für Formenschönheit und vornehme Bewegung. Dass bei solch äusserlicher Auffassung jeder religiöse Gehalt bei biblischen und christlichen Motiven sich verflüchtigen muss, begreift sich; am besten und wirkungsvollsten schafft er

auf diesem für ihn fast unzugänglichen Gebiet, wo eine Beziehung zur Gegenwart mühelos sich herstellen lässt. In jedem Falle weiss er immer durch den schönen Linienfluss, das köstliche Colorit und die reizvolle Form zu packen.

In dieser von Paolo Veronese beliebten Art genrehafter Umgestaltung der heiligen Geschichte finden wir noch verschiedene venezianische Meister der Spätzeit thätig, vor allem den tüchtigen Jacopo da Ponte, bekannter unter dem Namen seines Geburts- und Wirkungsortes Bassano (1510—1592)[1]. Schüler Bonifacio's, aber auch von Paolo Veronese beeinflusst, huldigt er in seinen guten Frühwerken einer gemüthlichen, oft launigen Auffassung, einer rembrandtartigen Pinselführung; stark drängt sich in seinen Bildern die Vorliebe für Landschaften und besonders für Thiere und Herden vor. Zu seinen besseren Werken gehören die Anbetung der Hirten (Prado, Galerie Holford in London); thronende Madonna und Beweinung des Herrn (Galerie zu Bassano); Ruhe auf der Flucht (Ambrosiana); das zu einem vollständigen Genrebild umgestaltete Mahl des Herrn beim Pharisäer (Galerie Colonna in Rom, Nr. 25) mit dämmeriger Landschaft in einem vollständigen Stillleben links; Christus am Oelberg (Akademie zu Venedig). Seine Söhne Lionardo und Francesco führen Jacopo's Werkstatt noch geraume Zeit fort. Am Ende der glorreichen Cinquecento steht in Venedig Jacopo Palma der Jüngere (1544—1628), ein leichtfertiger, wenig sorgfältiger Impressionist, der seine beste Kraft von Tintoretto bezieht; und auch Alessandro Varotari gen. Padovanino (1590—1650) brachte es trotz grössern Ernstes (Hochzeit von Kana in der Akademie zu Venedig) über die Anlehnung an Tintoretto und Veronese nicht zu einer selbständigen Bethätigung seines Talentes. Ganz vorzüglich wäre die Grablegung im Palazzo Doria in Rom (Nr. 285), wenn der Ausdruck nicht zu gesucht und die Anordnung der Hände besser wäre.

Jacopo Bassano.

Palma der Jüngere.

Padovanino.

VIII.

Der Epilog der Renaissance.

1.

Michelangelo hatte seine ganze Schaffenskraft in den letzten Jahren seines Lebens fast ausschliesslich auf die Architektur, und insbesondere auf die Peterskirche concentrirt. Der Mann mit dem gewaltig langen Leben und dem leidenschaftlich ungeduldigen Herzen sah allmählig alles Grosse um ihn herum verfallen und die wenigen Freunde, die je seinem Innern nahestanden, ins Grab gehen. Er war durch die rauschenden Tage der Hochrenaissance und die kleinlicheren der Spätzeit gegangen, den Tod als Weggenossen gar oft neben sich und in der Brust den wilden Zwiespalt und die grübelnde Zerrissenheit, die ihn aufstöhnen liessen in jenen erschütternden Madrigalen, die er seiner Freundin widmete. Den Schicksalsgang der Renaissance hatte auch er mitgemacht. Jene Madrigale und Sonette, die Vittoria Colonna und Michelangelo austauschten, die Gespräche, die diese grossen Seelen im Garten der Villa Colonna miteinander führten und die Francisco de Hollanda festgehalten haben will, waren das letzte Aufflackern eines Geistes, der die Renaissance gross und reich gemacht. Welche Vergleiche mochten sich dem Meister aufdrängen, als all die Ereignisse seit den Tagen Lorenzo's il Magnifico, seines ersten Patrons, den er nie vergass, vor seinem grossen, einsamen Geist

Michelangelo's Charakterbild.

[1] Vgl. Wickhoff im Jahrb. der Kunstsamml. des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIV 90 ff.

vorüberzogen! Die *‚favole del mondo‘*, die ihn einst bethört, verflüchtigten sich jetzt völlig vor den ernsten Gedanken, die ehedem seine Seele erfüllten am Fusse der Kanzel von S. Marco.

Verhältniss zu Cavalieri.

Aus diesen nur den tiefernsten Ewigkeitsgedanken nachhängenden Stimmungen sind seltsame Folgerungen gezogen worden. Kritiker, welche sich das Reuegefühl des wahren Christen nicht anders vorstellen können denn als Folge schwerer und allerschwerster Fehltritte, haben ihn direct unter die Gruppe Jener eingereiht, deren sinnliche Instincte nicht die normale Richtung suchen [1]. Man brachte damit die zeitlebens bei ihm sich findende Scheu vor der Frau, den jungfräulich-keuschen Zug seiner Werke, die Vorliebe für die männliche Gestalt in seiner Kunst, nicht zum wenigsten auch die eigenartige Schwärmerei des sonst so spröden, verschlossenen Künstlers für den geistig nicht übermässig bedeutenden Tommaso Cavalieri in Zusammenhang. Man sollte die letztere Verdächtigung kaum ernst nehmen, ist es doch nachgerade Sitte geworden, jedem Mann von Namen das Stigma der Perversität aufzudrücken. Wäre es denn denkbar, dass Vittoria Colonna, die ernste, untadlige Frau, ihm jene wahrhaft monumentale Anerkennung gezollt hätte, dass, wer ihn als Mensch kenne, ihn noch mehr schätzen und lieben müsse als seine Werke [2], wenn auch nur ein Fleck den Spiegel seines Herzens getrübt hätte? Wer aber in seiner Kunst erotische Momente festzustellen sich unterfängt, der beweist, dass sein Auge getrübt und seine Kenntniss mehr denn ungenügend ist. Michelangelo fühlte sich durch sein plastisches Empfinden und vielleicht auch durch den platonisch-hellenistischen Schönheitscult, auf den Thode (I 143 ff.) eingehend aufmerksam machte, weit mehr zur männlichen Gestalt hingezogen, und in der wahrhaft oft genug und unvergleichlich grossartig dargestellten weiblichen suchte er weniger das Weib, das sinnliche Element, denn das geistige zu verherrlichen, die Seherin und Herrin [3]. Wenn man selbst die nackten Füllfiguren des Hintergrundes in der frühen Madonna der Uffizien für ‚erotisch bedingt‘ ausgibt, so hat die Direction dieser Galerie die beste Antwort damit gegeben, dass sie Signorelli's Madonna (Nr. 74) mit dem gleichen antikisirenden Motiv nackter Gestalten daneben aufgehängt hat.

Man vergesse doch nie, dass das Leben Michelangelo wenig Ablenkung von ernsten und quälenden Gedanken, herben und schmerzhaften Sorgen gebracht hat. Seiner ganzen Kunstauffassung nach fühlte er sich als Einsamen und hat das mit einem gewissen eigensinnigen Stolz auch sein wollen. Darum häufig der schneidende Spott und die scharfe Kritik, die selbst ihm nahestehende Künstler, wie Sebastiano del Piombo, Jacopo Sansovino, zu spüren bekamen, vor der aber auch Lionardo und Signorelli, Raffael, Tizian, Antonio da Sangallo nicht sicher waren. Die Erfahrungen mit seiner Familie bildeten nur eine einzige grosse Enttäuschung [4], aus der nur die Liebe und Fürsorge für den Vater als erhebendes Moment uns entgegenleuchtet. So fand er auch da Niemand, dem er menschlich nahetreten und sich rückhaltlos aussprechen durfte. Von welch rührender Theilnahme er treuen und ehrlichen Menschen gegenüber sein konnte, davon legen seine Briefe beredtes Zeugniss ab. Als sein langjähriger Gehülfe

[1] Vgl. die ‚Renaissancestudie‘ Ludwig v. Schefflers ‚Michelangelo‘ (Altenb. 1892), die bis zur Stunde noch Anhänger findet, wie bei Hans Kaiser Der Platonismus Michelangelo's, aber auch bei Steinmann Sixtin. Kapelle II 761 ff.

[2] Francisco de Hollanda, Ed. Vasconcellos p. 21.

[3] Vgl. Heinr. Eysen Das Weib in den Werken Michelangelo Buonarroti's. Breslau 1902.

[4] Vgl. die harten Worte bei Milanesi Lettere 153. 197.

Francesco Amatore da Castel Durante starb, schrieb er seinem Neffen, wie tief ihn dieser Verlust getroffen: *,mi sarè stato più dolce morir con esso seco per l'amor ch'io gli portavo'.* Auch später sorgte er, der unaufhörlich seine Ersparnisse den eignen Angehörigen abgeben musste und gelegentlich selbst über Hunger zu klagen hatte, für die Kinder Amatore's. Einem andern Gehülfen, Antonio Giammaria del Francese, schenkte er als Entschädigung die nahezu schon fertigen Statuen des todten Heilandes und des Christus mit dem Kreuz. Und in seinem Testament warf er seinen zwei Schwestern grössere Legate aus, mit der Begründung, Giammaria nicht als Angestellten, sondern als Diener betrachtet zu haben [1]. Solche zahlreich vorkommenden Züge und namentlich ein sehr ausgeprägter Wohlthätigkeitssinn [2] zeigen uns das Charakterbild des grossen, einsamen Schweigers im wahren Licht; sie offenbaren sein Hungern nach Freundschaft und Treue, sie geben unseres Erachtens aber auch den Schlüssel zum Verständniss des Verhältnisses zu Tommaso Cavalieri und der im gegenseitigen Austausch vorkommenden Ueberschwänglichkeiten.

Verhältniss zu Vittoria Colonna.

Konnte Cavalieri dem einsamen Meister nur Treue und Freundschaft geben, so brachte ihm das Verhältniss zu Vittoria Colonna, ein Seitenstück zu demjenigen Dante's und Beatrice's, im wahren Sinne des Wortes eine *vita nuova* in einer langsamen, qualvollen seelischen Krise [3]. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass der sechzigjährige Künstler in ihr zunächst das Weib gesucht und begehrt hat, mit der leidenschaftlichen Sehnsucht des Jünglings. Aber er hat, geführt von ihrer Hand, den harten Kampf von heisser, begehrender Liebe bis zur entsagungsvollen Seelenfreundschaft durchgekämpft; oft genug freilich bäumte er sich auf in wilden, schmerzlichen Klagen [4], bis er einsehen lernte, dass die Zeit für ihn vorbei war, ,irdische Schönheit geniessen zu wollen'. Die Marchesa hatte ihn auf den Urquell aller Liebe, den Herrn, gewiesen, und gewünscht, den Freund wiederzufinden, das Bild des Heilandes im Herzen und gefestigt im Glauben, wie es Michelangelo in seiner Samariterin ausgesprochen habe. Diese Mahnungen bestimmen die Richtung seines weitern Lebens und des Künstlers Interesse an den vitalen Lebensfragen der Kirche; sie bleiben sein heiligstes Vermächtniss nach dem frühen Tod der Marchesa, durch den er lange Zeit, nach Condivi, wie von Sinnen war *(,stette più tempo sbigottito e come insensato')*. An seinem Lebensabend beschwört er die schöne Zeit nochmals zurück, da ein sanfter Zügel seine blinde Leidenschaft lenkte, das heitere Engelsantlitz, *,onde fu seco ogni virtù sepolta'.*

Michelangelo's religiöse Haltung.

Michelangelo's Stellung zur Kirche und zum religiösen Leben hat nicht immer eine einheitliche, und noch weniger eine richtige Beurteilung erfahren. Bald werden die religiösen Manifestationen in seiner Kunst wie in seinen schriftlichen Zeugnissen für Ausfluss des Platonismus ausgegeben, bald als Gegensatz gegen das officielle Kirchenthum und als nahezu lutherische Solafides-Theorie im Gegensatz zur äussern Werkgerechtigkeit der Kirche. Wir haben des öftern schon festgestellt, wie völlig haltlos eine solche Vorstellung ist. Von Hause aus *anima christiana* und *catholica,* eine schwer-

[1] Vgl. die Actenstücke in Arch. stor. dell' arte I 76 sgg.

[2] Vgl. Milanesi Lettere 15. 205. 206. 211. 213. 244. 270. 321. 343.

[3] Vgl. über diese seelische Entwicklung den geistvollen Essai von Steinmann in d. Allg. Ztg. 1898 Beil. 193 u. dessen ,Sixtin. Kapelle' II 499 ff.

[4] Vgl. Frey Die Dichtungen Michelangelo's (Berlin 1897) S. 154 Nr. CIX. 119.

müthig sinnende Natur, wurde Michelangelo schon in seiner Jugend durch den Frate von S. Marco in diesen Bahnen gefestigt, später an der Schwelle des Greisenalters durch Vittoria Colonna wiederum darin bestärkt. Und ein Echo dieser Geistesverfassung zittert durchweg in seinen Schöpfungen, und in grossartig eindringlichen Klängen ruft es des müden, einsam gewordenen Greises Ueberzeugung jedem Menschen entgegen, das Wort des alten Weisen: dass alles hienieden nur eitel, alle Herrlichkeit der Welt nur Trug sei.

Condotto da molti anni all' ultime ore,
Tardi conosco, o mondo, i tuoi diletti:
La pace, che non hai, altrui prometti,
E quel riposo che anzi al nascer muore.
In ciel quel sol ha miglior sorte,
Che ebbe al suo parto più pressa la morte[1].

Die *,favole del mondo'* haben ihn lange bethört und die Zeit, die seinem Schöpfer gehören sollte, ihm geraubt; nun sinkt er müde und entsagungsvoll, aber mit vertrauendem Blick nach oben, am Fusse des Kreuzes nieder; voll rührender Selbsterkenntniss und Demuth immer nur seiner Sünden und all der früheren Eitelkeiten des Lebens gedenkend.

Gedichte.

Die Gedichte Michelangelo's hätten längst eine Untersuchung nach der religiös-theologischen Seite verdient: es sind Selbstbekenntnisse, die sich an psychologischer Tiefe, an ungeschminkter Unmittelbarkeit und plastischer Darstellungskraft dem unsterblichen Büchlein Augustins in etwa an die Seite stellen lassen. Freilich schlägt der Florentiner auch andere Saiten an: er scherzt und jubelt, schildert Tagesereignisse und widmet dem oder jenem Freund ein Memento, oder noch öfter strömt er seine heissen Liebesseufzer aus. Immer sind seine Sonette ungestüm wie seine künstlerischen Werke, schwer und mühsam rollen die plastisch umrissenen oder in kernhafte Gleichnisse gekleideten Gedanken daher: eine unwiderstehliche, stürmische Gefühlskraft und eine bis zum Grübeln führende Reflexion im steten Widerstreit miteinander. Die uns heute erhaltenen Sonette und Madrigale (77 vollendete und 29 unvollendete Sonette, 97 vollendete und 5 unvollendete Madrigale) sind nur ein kleiner Bruchtheil dessen, was der Künstler an dichterischen Schöpfungen hervorgebracht. Ein Theil wurde von ihm verschenkt, ein Theil wol auch verbrannt, und Vieles mochte sich frühzeitig zerstreut haben. Ermuntert durch den Banquier Riccio dachte Michelangelo auch allen Ernstes 1545 eine Zeit lang an die Publication einer aus 105 Gedichten zusammengesetzten Sammlung.

Diese Gedichte enthalten neben den Aufschlüssen über seine Seelengeschichte wichtige Mittheilungen über sein künstlerisches Schaffen und nicht zum wenigsten über sein Kunstideal. Bekannt ist seine launig verdrossene Schilderung der Qualen während der Arbeit in der Sixtinischen Kapelle, oder die weitere, wie er die Gestalten allmählig aus dem Marmor zum Leben erweckt. Weniger bekannt dürfte sein erhabener Hymnus auf die wahre Schönheit sein:

Die Schönheit ward als Vorbild mir auf Erden
Für meinen doppelten Beruf geschenket,
Sie ist es, die zu jenem Ziel mich lenket,
Für das ich einzig meisseln mag und malen.
O thörichter, vermessener Gedanke,
Die hohe Schönheit Sinnenlust zu schelten!

[1] Michelangelo's Gedichte, übers. von Hasenclever S. 119.

> Gesundem Sinne zeigt sie Himmelspfade,
> Am Staube aber klebt der Blick, der kranke.
> Ein reines Auge nur sieht jene Welten,
> Die einzig uns erschliesst der Strahl der Gnade [1].

Michelangelo's Kunstideal.

Der Künstler ist aber auch wohl des subjectiven Zuges seiner Kunst bewusst und fühlt sich ihm gegenüber wehrlos, wenn wir seiner Klage glauben:

> Oft gleicht ein Bild dem Bildner mehr — o Jammer! —
> Als dem Modell; so bilde
> Ich jetzt nur schmerzlich wilde,
> Enstellte Züge, klägliche Gestalten!

So wird allmählig die Welt ausser ihm nur Symbol, Spiegelbild seines gramzerrissenen Herzens; kein Zeitbild wird sonst von ihm festgehalten, so wenig wie die objective Physiognomie eines Menschen. Dieser Subjectivismus ist bei ihm aber auch die Wurzel der barocken Richtung seiner Kunst.

Friedrich v. Schlegel hat einmal geäussert: ‚Eines der ersten Kennzeichen, welches die Entartung der Kunst zu begleiten oder ihr voranzugehen pflegt, wird darin sichtbar, wenn eine Kunst in das Gebiet irgend einer andern einzugreifen und hinüberzuschreiten anfängt.' [2] Für Michelangelo gab es schlechterdings nur eine Kunst, deren Gesetze auf allen Kunstgebieten sich bethätigten. Die Sculptur ist ihm diese einzige Kunst, die Kunst der Künste. Zwar lässt er in seiner Antwort auf Varchi's ‚Due lezioni' (Florenz 1549) der Malerei einen Platz neben der Sculptur, aber nur insoweit, als sie in reliefartigem Herausarbeiten der Form der Sculptur nahekommt. ‚Meine Ansicht war ehedem, dass die Sculptur das Licht der Malerei und zwischen beiden ein ebenso grosser Unterschied sei wie zwischen Sonne und Mond.' Jetzt aber halte er, nach Varchi's philosophischen Darlegungen, beide für gleichwerthig [3]. In welchem Sinne das gemeint sei, haben wir früher schon im einzelnen gesehen. Das Barocke gibt sich aber früh schon auch noch nach anderer Richtung bei ihm zu erkennen: er weist Gestalten unnatürliche Functionen zu; wie er den Knaben David als Hünen darstellt, so macht er kleine Putten zu Stützen enormer Architrave und nackte herculische Jünglinge zu Trägern von Guirlanden. Bei Michelangelo hatten all diese Uebergriffe und Verwechslungen immer noch eine gewisse innere Berechtigung, eine Berechtigung auch die complicirte Differenzirung der Haltung und Bewegung; bei seinen Nachahmern fällt aber jeder sachliche Grund dahin. Im übrigen kann in dieser kurzen Zusammenfassung auf alle Einzelpunkte seines Kunstideals nicht mehr eingegangen werden, nachdem sich wiederholt oben dazu Gelegenheit gegeben hat.

H. v. Geymüller [4] hat die objectiven Voraussetzungen namhaft gemacht, die die Grösse des Meisters bedingen. Er nannte einmal die Zulassung in das geistige Milieu des Palazzo Medici in Florenz, des intellectuellen Kreises von Italien, die unauslöschlichen Eindrücke der Predigten Savonarola's, den Geist von Florenz und mehr noch den von Rom, wo er den Weg zum Grandiosen und Heroischen fand, weiterhin die Freundschaft Julius' und die Berührung mit Bramante. Ich möchte dem noch einen weitern Punkt beifügen, der meines Erachtens allein die unvergleichliche Grösse des geistigen Gehaltes in Michelangelo's Werken erklärlich macht: das grosse Programm der Tage

[1] Ebd. S. 43.
[2] Friedr. v. Schlegel Sämmtl. Werke (Wien 1826) IV 74.
[3] Milanesi Lettere S. 522.
[4] Geymüller Michelangelo als Architekt und Decorateur S. 51.

Julius' II, das traditionelle Christenthum mit den geistigen und culturellen Errungenschaften der Neuzeit in Harmonie zu bringen. Der Bund dieser Grossmächte im Dienste der natürlichen Begabung eines Titanen haben Michelangelo in Höhen geführt, wie sie kein anderer vor ihm noch nach ihm erreicht hat. Das bleibt auch zu Recht bestehen, trotzdem die Tragik des eigenen Naturells und der unseligen Verhältnisse ihn oft genug über Anfangsentwürfe gar nicht hinauskommen liess.

Michelangelo's Aeusseres.

Seinem Aeussern nach wird uns Michelangelo geschildert als von kleinem, gedrungenem Körperbau, breiten Schultern, feurigen Augen und schönem Bart, breitem Schädel und mächtig vorstehender Stirn. Die Entstellung seiner Nase, der eckige Schädel, tiefe Falten über der Stirn und um den Mund gaben seinen Zügen oft etwas Hartes und Starres, doch sind sie gewöhnlich gemildert und weicher durch einen unendlich schmerzlichen, leidvollen Ausdruck. Von den zahlreichen Bildnissen[1] dürfte das vom Meister selbst oder doch von Venusti herrührende im Conservatorenpalast in Rom der Wirklichkeit am nächsten kommen; gut sind auch das Vasari'sche Porträt *al fresco* in der Cancelleria[2], ebenso der Stich eines unbekannten italienischen Künstlers im Besitz des Geh. Rath Ruland in Weimar[3]. Broncebüsten von Daniele da Volterra (gest. 1566) bewahren das Museo Nazionale und das Museo Buonarroti in Florenz, wenig ansprechend ist die Marmorbüste Giovanni Battista Lorenzi's in S. Croce.

Tod.

Michelangelo stand in seinem 90. Lebensjahre, bis zu allerletzt rastlos in seinen Arbeiten und sicher und kräftig im Behauen des Marmors wie ein Jüngling, als ein langsames Fieber ihn am 14. Februar 1564 aufs Krankenlager warf und am 18. abends im Beisein Daniele's da Volterra und Cavalieri's hinwegraffte. In seinem Nachlass fanden sich nur wenige fertige Werke vor; seine Zeichnungen hatte er selbst noch vor dem Hinscheiden verbrannt. Sein Wunsch war, in Florenz, das er seit dem Tode des Vaters nie mehr betreten hatte, zur Ruhe gebettet zu werden; der Sarg musste aber, um dem Einspruch der Römer zu entgehen, heimlich aus der Stadt geschafft werden. In Florenz wurde er in S. Piero Maggiore bestattet, nachdem trotz aller Geheimhaltung ein ungeheurer Zudrang zu dem geöffneten Sarg stattgefunden hatte. Später wurde auf Anordnung des Herzogs eine glänzende Leichenfeier mit einer Trauerrede Varchi's in S. Lorenzo abgehalten. Zu dem vom Herzog versprochenen Grabdenkmal im Dom kam es nicht, wohl aber trug Dieser zu dem von des Künstlers Neffen Lionardo nach S. Croce gestifteten Denkmal bei, dessen Entwurf von Vasari stammt, während Lorenzi die Büste, Giovanni dall' Opera die recht wirkungsvolle Statue der Baukunst, Lorenzi und Valerio Cioli die der Malerei und der Sculptur anbrachten (1570).

2.

Am gleichen Tage, da Michelangelo starb, ward Galilei geboren: das Reich der Kunst war zu Ende, dasjenige der Wissenschaft begann. Im Grunde war die Kunst, die wahre, echte, schon lange vor ihm zu Grabe gegangen. Was in den letzten Jahren seines Lebens um ihn herum noch vegetirte, das war die ausgesprochene Künstelei des Manierismus, eine Kunst in sklavischer Abhängigkeit von seinen äusseren Formen, aber ohne seinen vulcanischen

---

[1] Vgl. Milanesi Dei ritratti di Michelangiolo, in ‚Mich. Buon., Ricordo al popolo ital.' (Firenze 1875), p. VIII.

[2] Abb. bei Steinmann Sixtinische Kapelle II 485.

[3] Abb. ebd. S. 465.

Geist, dem jene entstammen; die gesetzlose Willkür Michelangelo's ohne deren innere Berechtigung und Bedingtheit nachgeahmt; die gewagtesten und complicirtesten Bewegungen, das Colossale ohne Zweck und innere Motivirung; geistiger Ausdruck durch physische Action ersetzt. ‚Michangelesk arbeiten', meint Wölfflin, ‚heisst die Gelenke brauchen, und so kommen wir in jene Welt der vervielfachten Wendungen und Drehungen, wo die Nutzlosigkeit der Action zum Himmel schreit. . . . Die Kunst ist völlig formalistisch geworden und hat gar keine Beziehung mehr zur Natur. Der Körper ist nur noch eine schematische Gelenk- und Muskelmaschine.'[1] Soweit hatte das Streben nach Plastik die Künstler bethört, dass man entweder die Motive daraufhin bevorzugte, wie die Gerichtsscene, Höllenfahrt des Herrn, Martyrien, oder die Motive nach plastischer Wirkung umbildete. Man entfernte sich aber noch weit mehr von dem wahren Ziele der Kunst, wenn man die Scenen ohne Sinn für Compositionsgesetze und ohne jede Berechtigung mit Füllfiguren vollpfropfte; wenn man ein in seiner Buntheit abstossendes Colorit wählte und im Streben nach naturalistischer Gestaltung des Milieu's jedes Mass verletzte.

Der Manierismus in der italienischen Renaissance.



Fig. 309. Daniele da Volterra. Kreuzabnahme. Trinità dei Monti zu Rom. (Phot. Anderson)

Vasari.

Bei **Vasari** (1512 bis 1574) haben wir doch immer noch die Empfindung, ein künstlerisches Talent vor uns zu sehen, das nur durch hastiges Arbeiten zum seichten Improvisator wird, aber fast überall durch einen bessern Geschmack vor liederlicher Einzelausführung bewahrt bleibt. Geistigen Gehalt wird man in seinen religiösen Darstellungen (Abendmahl in S. Croce in Florenz; Triumph der Immaculata in den Uffizien, Auferstehung Christi in der Pinakothek zu Siena u. s. w.) ebensowenig suchen dürfen wie in seinen zahlreichen Decorationsmalereien von grossem Flächengehalt und mit zahllosen Figuren (Sala Regia im Vatican; Cancelleria in Rom; Palazzo Vecchio in Florenz). Wenn auch **Daniele da Volterra** (eigentlich **Daniele Ricciarelli**, ca. 1509—1566), der auch als Bildhauer thätige Michelangelo-

Daniele de Volterra.

[1] Wölfflin Die class. Kunst S. 185.

schüler, hier genannt werden muss, so hat wenigstens seine kühne, von leidenschaftlichem Leben getragene Kreuzabnahme in S. Trinità dei Monti in Rom (Fig. 309) ihm Nachsicht für viele sonstige Sünden verdient (Fresken aus dem Leben Mariae in der gleichen Kirche; David und Goliath im Louvre u. a.).

Bronzino.

Bei Angelo di Cosimo di Mariano (ca. 1502—1572), bekannter unter dem Namen Bronzino, einem tüchtigen Schüler Pontormo's, gleicht bereits nichts mehr die peinliche Wirkung des öden Manierismus aus, wenn wir auch die virtuose Zeichnung, die plastische Formengestaltung in Werken wie der Beweinung Christi in den Uffizien (Nr. 1209) mit unglaublich eckigen Bewegungen, der Kreuzabnahme in der Akademie in Florenz, vor allem im Christus in der Vorhölle (Uffizien; Fig. 310) mit den vielen uninteressirten (was sollen beispielshalber die spielenden Kinder rechts?), anatomisch gut studirten Gestalten (Uffizien) und Christus als Gärtner anerkennen können.

Alessandro Allori. Federigo Baroccio.

Gleich absichtlich und gesucht ist auch sein Schüler Alessandro Allori (1535—1607). Federigo Baroccio (Fiori da Urbino, 1528—1612) bewahrte doch immerhin bei aller Affectirtheit der Haltung und des Ausdruckes durch Anlehnung an Correggio einen gewissen Schönheitssinn und echte Natürlichkeit; dagegen enttäuscht er oft durch sein Colorit. Zu seinen besten Leistungen zählen Maria als Fürsprecherin in den Uffizien, der Gekreuzigte im Dom zu Genua, ‚Noli-me-tangere' in der Corsiniana, Vision des hl. Franciscus im Dom von Urbino, Grablegung in S. Croce zu Sinigaglia.

Taddeo und Federigo Zuccaro.

Ganz in plattester Aeusserlichkeit gehen die zwei Decorationsmaler von unerschöpflicher Fruchtbarkeit, Taddeo (1529—1569) und sein Bruder Federigo Zuccaro (1542—1609) auf (Sala Regia im Vatican; Palazzo Farnese in Rom; Schloss Caprarola; Allegorien in Casa Bartholdy in Rom, in der Domkuppel zu Florenz) von denen der ‚Cicerone' meint, ‚sie verbänden den grössten systematischen Hochmuth mit einer bei ihrer Bildung wahrhaft gewissenlosen Formliederlichkeit' (S. 876). Bei Taddeo's Bekehrung Pauli in der Doria-Galerie (Nr. 294) könnte man ebensogut an einen Titanensturz denken. Federigo's Einfluss war um so unheilvoller, als er die Accademia di S. Luca gründen half und leitete.

Cavaliere d'Arpino.

Dadurch ist Giuseppe Cesari, gen. il Cavaliere d'Arpino (1560—1640), in Abhängigkeit von ihm gekommen, ein Künstler von leichten Formen, einem conventionellen Schönheitsgefühl, aber einer totalen Seelenlosigkeit (S. Prassede in Rom; Capp. Paolina in S. Maria Maggiore).

Manierismus in Neapel.

Künstler dieser Art, wenn auch nicht so bekannt, hat jede etwas grössere Stadt aufzuweisen: Neapel den Simone Papa den Jüngern (Chorfresken in S. Maria Nuova); Fabrizio Santafede (Deckenbild in S. Maria Nuova; andere Deckenbilder im Dom); Francesco Santafede (Auferstehung Christi in Monte di Pietà); Francesco Imparato mit seinem Sohn Girolamo (dieser gest. ca. 1620); Ippolito Borghese (Himmelfahrt Mariae in Monte di Pietà); der von aussen zugezogene Marco da Siena (gest. ca. 1587; ungläubiger Thomas im Dom, Taufe Christi in S. Domenico Maggiore).

Genua: Luca Cambiaso.

In Genua entfaltet ein den grossen Venezianern nacheifernder Künstler, Luca Cambiaso (1527 bis ca. 1585), weit vornehmere Bestrebungen; in seinen zahlreichen religiösen Werken (eine Anzahl im Dom zu Genua; die massvoll ruhige und ausdrucksvolle Grablegung in S. Maria di Carignano; Verklärung und Auferstehung in S. Bartolommeo degli Armeni; Madonna mit Kind in den Uffizien) offenbart er einen edlen Naturalismus und das bei bewegten Scenen gewöhnlich versagende Streben nach einem vertieften Ausdruck.

Mailand.

Mailand hat als Vertreter des gesuchten Stils die Procaccini (Ercole, gest. nach

1591; Camillo, gest. 1627; und Giulio Cesare, gest. ca. 1626), mit überladenen, im Colorit ganz unharmonischen Darstellungen. Ferrara weist Sebastiano Filippi gen. Bastianino (gest. 1602) und Scarsellino (Ippolito Scarsella; vgl. oben S. 532; Werke in S. Benedetto, in S. Paolo die Himmelfahrt Mariae; anderes in den Uffizien, der Galerie Borghese, der Pinakothek des Capitols), Bologna ausser Lorenzo Sabbatani (gest. 1577), Prospero Fontana (1512 bis 1597), Bartolommeo Cesi (1556 bis 1629), vor allem Pellegrino Tibaldi auf, der auf der Grenze zwischen Manierismus und Naturalismus steht und ein gesundes Naturempfinden und eine grossartige Auffassungweise sich bewahrte (Fresco im rechten Querschiff von S. Giacomo Maggiore mit Darstellung der Berufung der Vielen und Auswahl der Wenigen; die Taufe Chlodwigs in S. Luigi de' Francesi in Rom). Ravenna ist durch Luca Longhi (1507 bis 1580) vertreten.

Ferrara.

Bologna.

Tibaldi.



Fig. 310. Bronzino, Christus in der Vorhölle. Uffizien in Florenz. (Phot. F. Hanfstaengl.)

Gegenüber diesem rettungslosen Tiefstand haben die besseren Instincte in der italienischen Künstlerwelt zwei befreiende Auswege gesucht, die eine Zeitlang wieder eine gewisse Blüte herbeiführten. Man predigte Rückkehr zur Natur und Rückkehr zu den Alten; so wurde das geniale Virtuosenthum durch das Talent wieder abgelöst. Es entstanden die zwei Kunstrichtungen des Eklekticismus, der sein Heil im sorgfältigen Studium der alten Meister sucht und fast ausschliesslich durch die Bolognesen repraesentirt ist, und der Naturalismus, der in der Natur ein Gegengewicht gegen die unwahre Kunst der Manieristen aufrichtet, allerdings in seinen Hauptführern Caravaggio, Guercino und Ribera

Eklekticismus.

vielfach die Grenzen alles Erlaubten überschreitet. Am ansprechendsten und wirkungsvollsten sind die Schöpfungen, in denen sich die beiderseitigen Bestrebungen harmonisch vereinigt haben. Im Grunde ist der Ausgangspunkt des Eklekticismus und Naturalismus ebenso verfehlt wie derjenige des Manierismus; es ist hier wie dort die Vorstellung, durch theoretische Regeln das Wesen wahrer Kunst, nicht nur ihre äussern Formen, schaffen zu können. Das Resultat muss in beiden Fällen eine gänzlich unwahre und befangene Kunstweise ergeben, falls nicht eine grosse Künstlerseele dahinter steht. Die Naivetät der Naturanschauung und die Frische der Conception, aber auch das intim Persönliche müssen sich verflüchtigen. In Bologna hat sich indes trotz der einengenden Grundprincipien der Eklekticismus zu innerer Wahrheit und Berechtigung erhoben, zu einer vielfach überraschenden Selbständigkeit seiner Arbeiten. Im übrigen schlossen jetzt die Stoffe selber nur zu oft die Möglichkeit einer unbefangenen und freien Behandlung aus. Infolge der wachsenden confessionellen Gegensätze und der bestimmten Anweisungen von seiten der kirchlichen Obrigkeit setzt sich einfaches, natürlich religiöses Empfinden in leidenschaftliche Erregtheit oder in eine süssliche mystische Verzücktheit um.

Die Bologneser Schule.

Begründer und Hauptvertreter des Eklekticismus sind eine Anzahl trefflicher Künstler in Bologna[1], vorab die Carracci, denen sich weiterhin Guido Reni und Domenichino anschlossen. Es sind durchweg vornehme Charaktere von edler Denkart, als Menschen und als gewissenhafte, kirchlich treu gesinnte Christen ebenso erfreulich wie als Künstler durch eine solide, unbedingte Ehrlichkeit. Ihr Wirken vollzieht sich in der Hauptsache in Bologna. Der kunstsinnige Borghese-Papst Paul V und der Ludovisi-Papst Gregor XV sammt ihren Nepoten haben ihnen auch in Rom wichtige Aufträge zu theil werden lassen. Verhängnissvoll für ihren Nachruhm wurde, dass sie am Ende eines Jahrhunderts stehen, das durch die grossen, Alles überstrahlenden Meister eingeleitet wird. So wird jedes Werthurteil über sie in Form eines Vergleiches mit Diesen abgegeben. Und doch muss man, wenn man ihre Leistungen wirklich verstehen und schätzen lernen will, jeden derartigen Massstab aus der Hand legen und ihre Werke in der intimen Abgeschlossenheit von allen störenden Einflüssen in den Kirchen und der Pinakothek von Bologna studiren.

Die Carracci.

Die Künstlerfamilie der Carracci besteht in der Hauptsache aus Lodovico (1555—1619) und seinen Vettern, den Brüdern Agostino (1557—1602) und Annibale (1560—1609). Lodovico erfuhr seine erste Ausbildung durch den Bologneser Naturalisten Fontana und durch den Florentiner Passignano. Die tiefste und allein bestimmende Einwirkung aber erhielt er auf der Reise nach Venedig in Parma durch die Werke Correggio's und Parmegianino's, sowie durch die Tintoretto's und Veronese's. Interessant ist, wie er, seit 1578 wieder in Bologna, in seinen Frühwerken Correggio und Tintoretto in eine harmonische Ausgleichung bringt, die sinnliche Formenschönheit des Erstern mehr ins Männlich-Kräftige umsetzt (Pietà in S. Domenico in Bologna, eine Madonna mit den hll. Hieronymus und Franciscus in der Pinakothek von sehr schöner Auffassung, aber sehr beeinträchtigtem Colorit). Nicht weniger gut ist die Berufung des hl. Matthäus (Nr. 44 in der Pinakothek).

[1] Das Hauptwerk über die Bologneser Schule u. die Carracci im besondern ist noch immer Malvasia Felsina Pittrice (Bologna 1678) I 353 sgg.; sehr gute Orientirung gewährt Janitschek Malerschule von Bologna, in Dohme's Kunst u. Künstler II 3, Nr. 75 bis 77, und die ausgezeichnete Uebersicht im ‚Cicerone' II 882 ff.

Inzwischen hatten auch die Vettern Agostino und Annibale ihre erste, ähnlich wie bei Lodovico verlaufene Lehrzeit hinter sich, und Dieser suchte sich ihre Mitarbeit zu nutze zu machen in dem mythologischen Freskenschmuck des Palazzo Fava in Bologna (1582), der noch sehr mangelhaft in Composition und perspectivischer Berechnung ist und zudem einem übertriebenen Naturalismus huldigt. Die hiergegen erhobene Kritik dürfte den drei Künstlern den wahren Weg gewiesen haben: die Naturformen durch das Studium der grossen Meister zu läutern, von allem Unwahren und innerlich Hohlen zu befreien. Zur Verwirklichung dieses Programms gründeten die Drei die Accademia degli Incamminati mit Lodovico an der Spitze: es wurde eine Sammlung von Gipsabdrücken angelegt, nach denen gezeichnet werden konnte, eine Bibliothek und eine Medaillensammlung, auch tüchtige anatomische und theoretische Studien wurden gemacht und häufige Disputationen abgehalten, an denen hervorragende Gelehrte, wie der Plinius Bologna's, Ulisse Aldrovandi, der Astronom und Geograph Antonio Magini, Melchiore Zoppio, ein hervorragender Philosoph, der Anatom Lanzoni, die Dichter Cesariano Rinaldi, Giacomo Marini und andere sich betheiligten.

Ein offenbar rastloses Studium nach der Natur wie nach Vorbildern gab den drei Künstlern eine überraschende Kraft und Sicherheit der Zeichnung; eine liebevolle Versenkung in die Natur die Möglichkeit, vorzügliche Landschaften zu malen. Während Lodovico zeitlebens, offenbar unter dem Einfluss der Venezianer, den Zug nach grossen, machtvollen Verhältnissen und derben Formen beibehält und selbst bedenklich die Grenze des Naturalismus streift (Predigt das Täufers, in der Pinakothek in Bologna, Nr. 46, und Dornenkrönung Christi, ebenda Nr. 49 und 50), huldigt Annibale, sehr stark unter Correggio's Einfluss stehend und frei von jedem Pathos, dem Streben nach grosser Natürlichkeit und Anmuth, einer leichtflüssigen Conception und Durchführung. Agostino ist dagegen schwerfälliger und theoretischer veranlagt, wie er auch mehr Zeichner ist und hervorragende Werke Correggio's und der Venezianer durch Stiche nachbildete. In der Malerei zeichnet er sich durch vornehme Pose und Faltengebung aus und im Colorit durch ein correggieskes Helldunkel.

Von Arbeiten, die die Carracci gemeinsam unternahmen, sind die Romulus- und Remus-Darstellungen im Palazzo Magnani in Bologna zu nennen, die ausgezeichneten Malereien in der Galerie des Palazzo Farnese in Rom, von Annibale und Agostino zusammen mit Domenichino und Guido Reni (die Macht der Liebe durch mythologische Motive illustrirt; besonders ansprechend der herrliche Triumph der Galathea), eine Decoration von so einheitlicher und vornehmer Wirkung und von so bestrickender Frische der Farbenpracht, wenn gleich ohne das hohe Lebensgefühl correggiesker Darstellungen, dass sie immerhin noch den classischen Beispielen in der Villa Farnesina und in der Villa Maser an die Seite gestellt werden darf.

Lodovico.

Von Lodovico und einer Anzahl Gehülfen rührt noch ein grosser, 37 Scenen aus dem Leben des hl. Benedict und der hl. Caecilia umfassender, heute nahezu zerstörter Cyklus (1604—1605) im Klosterhof von S. Michele in Bosco her. Er allein hat ausser diesen Wandmalereien eine übergrosse Zahl von Altarbildern geschaffen, die zu einem grossen Theil noch an Ort und Stelle oder in der Pinakothek zu Bologna sich befinden. Genannt seien Christus in der Vorhölle und die Apostel am Grab Mariae in der Corpus-Domini-Kirche; die Verklärung Christi in der Pinakothek (Nr. 43) mit dem seltsam bewegten Heiland, eine Himmelfahrt des Herrn in S. Cristina, gleich hastig wie das

eben genannte Bild, das treffliche Bild der Predigt des hl. Antonius in der Brera in Mailand (Nr. 116), Vermählung Mariae in der Galerie zu Cento, drei zu den grossartigsten Leistungen seiner Hand zählende Gemälde, für den Dom zu Piacenza geschaffen (Grablegung Mariae, das Rosenwunder im Grab Mariae, der hl. Martinus und der Bettler). Die Bekehrung Pauli (Pinakothek zu Bologna, Nr. 47) ist fast von classicistischer Strenge; eine vorzügliche Magieranbetung birgt die Kirche S. Bartolommeo di Reno. Lodovico's letzte Schöpfungen sind die Beweinung des Herrn und die Verkündigung Mariae im Chor von S. Pietro. Kurz darauf starb er, wie es heisst, aus Kummer über einen perspectivischen Fehler in letzterm Werke.



Fig. 311. Annibale Carracci, Madonna mit Heiligen. Pinakothek zu Bologna. (Phot. Alinari.)

Annibale.

Bei Annibale wechseln häufig die Einflüsse Correggio's (Assunta in Dresden, 1587; Pietà in der Galerie zu Parma) mit denen Paolo Veronese's (Assunta in der Pinakothek zu Bologna, Nr. 38; die herrliche Madonna mit der hl. Katharina und Johannes dem Evangelisten, 1593, ebenda Nr. 37). Dieses Hin- und Herschwanken wich aber bald einer entschiedenen Formensicherheit, die von einem hohen Schönheitssinn und frischen Naturempfinden getragen war. Zu seinen besten Werken in dieser Art gehören die Madonna zwischen dem hl. Lucas und der hl. Katharina und die Auferstehung (beide im Louvre), das Almosen des hl. Rochus (Dresden). In die reife Zeit seines römischen Aufenthaltes, da er im Palazzo Farnese beschäftigt war, fallen die Assunta in der Cerasi-Kapelle von S. Maria del Popolo, die Madonna mit dem hl. Gregor für S. Gregorio zu Rom, jetzt in der Bridgewater-Galerie zu London. Von wohlthuender Wirkung ist die Madonna in der Glorie mit den hll. Ludwig, Alexius, Katharina und Clara in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 36; Fig. 311). Mehr genrehaft in der Art Correggio's gehalten ist das Madonnenmotiv in einer Anzahl lieblicher Bilder in Dresden, im Louvre (Fig. 312), in der Eremitage, in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum). Um sein künstlerisches Talent voll überschauen zu können, müssen auch die köstlich naturalistischen Genrebilder (Galerie Colonna in Rom), seine ganz vorzüglichen Landschaften beigezogen werden (Doria-Galerie in Rom), zu denen übrigens auch die biblischen

Darstellungen des Herrn mit der Samariterin (Brera), Christus am Oelberg (Prado), Grablegung (Louvre) gehören. Von der hohen Begabung seines Sohnes Antonio, der schon 1618 starb, zeugen die Fresken in S. Bartolommeo all' Isola in Rom und die meisterhafte Sündfluth im Louvre.

Agostino. Agostino war der vielseitigste unter den Carracci; er ist als Kupferstecher mindestens ebenso hervorragend wie als Maler und strebte mit dem Grabstichel durch Schraffiren mit farbiger Wirkung seine Modellirung zu geben[1]. Von seinen Altarbildern verdienen besondere Erwähnung die Geburt Christi in S. Bartolommeo di Reno und die Sacra Conversazione in der Galerie zu Parma, die classicistisch strenge und an lebendiger Leichtflüssigkeit später von Domenichino überholte Communion des hl. Hieronymus in Bologna (Pina-



Fig. 312. Annibale Carracci, Vierge au Silence. Louvre zu Paris. (Phot. Neurdein.)

kothek, Nr. 34; Fig. 313); viel ausdrucksvoller sind seine Himmelfahrt Mariae (ebenda Nr. 35) und Christus und die Ehebrecherin (Brera in Mailand).

Lionello Spada und Bartolommeo Schedone. Während einige Nachfolger der Carracci, Lionello Spada (1576—1621), Bartolommeo Schedone (gest. 1615) von Modena, Letzterer ursprünglich ein Nachahmer Correggio's, sich später völlig dem naturalistischen Strom überlassen, sind aus der Schule der Carracci zwei im höchsten Grade begabte Künstler hervorgegangen, welche durch ihre Werke den Ruhm der Bologneser Schule bis zur Stunde populär erhalten: Guido Reni und Domenichino.

Guido Reni. Guido Reni (geb. 1574 in Bologna, gest. daselbst 1642) machte seine frühesten Lehrjahre im Atelier des Niederländers Calvaert in Bologna durch, ging aber bald mit seinem Mitschüler Francesco Albani zur Akademie über, deren Principien er sich völlig aneignete. Immerhin offenbaren seine ältesten Werke, wie die Krönung Mariae in der Pinakothek in Bologna (Nr. 141) oder

[1] Eine Uebersicht über seine Stiche gibt Malvasia I 89 sgg.

die Stiftung des Rosenkranzfestes in Madonna di S. Luca, noch eine gewisse Befangenheit in manieristischen Eigenheiten. Nach verschiedenen Malereien in Palästen müsste, wol als Frucht eines vorübergehenden ersten Aufenthaltes in Rom, das berühmte Bildniss der unglücklichen Beatrice Cenci entstanden sein, wenn es nicht eher von Guido's Schüler Cagnacci (1600—1681) stammt. Jedenfalls kehrt dieser Frauentypus mit dem liebreizenden, von hoffnungsloser Ergebenheit und tiefster Schwermuth übergossenen Antlitz häufig in Reni's Werken wieder, zusammen mit einem mehr classischen, niobidenartigen Typus. Nach Pauls V Thronbesteigung kam er nach Rom und brachte dahin die heute in S. Luigi de' Francesi befindliche Copie der hl. Caecilia von Raffael mit. Dass der fascinirende Einfluss des Naturalisten Caravaggio an ihm nicht wirkungslos abglitt, zeigt die weniger glückliche Kreuzigung Petri (Vatican) und die energische Darstellung der Eremiten Paulus und Antonius. 1608 schuf er, wieder in der massvollen Bologneser Art gefestigt, in Wettbewerb mit seinem frühern Mitschüler Domenichino, des hl. Andreas Gang zur Richtstätte für die Kapelle S. Andrea neben S. Gregorio. Gegenüber der Paralleldarstellung Domenichino's, die das Martyrium behandelt und durch rhythmische Gliederung, grössere Klarheit, überaus hohe Schönheit der Gestalten sich auszeichnet, weist Reni's Bild eine feinere und bedeutendere Charakterisirung und ein vorzügliches Empfinden für landschaftliche Motive auf. In der Kapelle der Silvia nebenan brachte Guido noch ein schönes Engelconcert an. 1609 entstand das Deckengemälde der Aurora im Palazzo Rospigliosi, über dessen coloristische Qualität und bei allen Schwächen im einzelnen doch unvergleichliche lebensvolle Linienschönheit nur eine Stimme der Anerkennung herrscht. Weitere Aufträge von seiten des Papstes folgten diesem Werke: für die Quirinalkapelle hatte er zusammen mit Antonio Carracci und einigen Gehülfen die Himmelfahrt Mariae mit Propheten, Mariae Geburt, Verkündigung und weitere Scenen des Marienlebens zu malen; für die Borghese-Kapelle in S. Maria Maggiore wiederum das Marienleben, den Heiligen Geist mit Engeln und legendarische Scenen.



Fig. 313. Agostino Carracci, Communion des hl. Hieronymus. Pinakothek zu Bologna. (Phot. Anderson.)

Etwa von 1612 an weilte der Künstler in Bologna; es entstanden hier die ungemein plastischen Gestalten der Apostelfürsten (Brera in Mailand), der bethlehemitische Kindermord (Pinakothek in Bologna, Nr. 135), der zu den dramatischesten und bei aller Kraft discretesten Behandlungen des Motivs gehört. In S. Domenico malte er die schöne und sorgfältig ausgeführte Verherrlichung des hl. Dominicus; für die Mendicantenkirche 1616 die in ergreifender Schlichtheit und massvollstem Ausdruck gehaltene Pietà (Fig. 314) mit den Patronen Petronius, Dominicus, Franz von Assisi, Proculus und Karl Borromaeus (Pinakothek, Nr. 133), nach Janitschek ‚die monumentalste Leistung der Schule überhaupt', von einer tief religiösen Auffassung, von grosser, feierlicher Ruhe und Gelassenheit. Wir müssen andere Werke dieser



Fig. 314. Reni, Pietà. Obere Hälfte. Pinakothek zu Bologna. (Phot. Anderson.)

schaffensfrohen Zeit, wie die grossartige Assunta für S. Ambrogio in Genua, die Malereien der Sacramentskapelle im Dom zu Ravenna (Mannaregen, Abraham und Melchisedech; in der Kuppel Christus Salvator) übergehen. An der Ausführung einer malerischen Decoration in der Schatzkapelle des Domes zu Neapel (1621) hinderte ihn wie seinen Nachfolger Domenichino ein Mordanschlag der eifersüchtigen einheimischen Künstler. Von 1622 an blieb er dauernd in Bologna, beschäftigt mit einer grossen Anzahl von Bildern, wie der Taufe Christi, Simsons Triumph über die Philister, Raub der Europa (Eremitage in Petersburg), David (Louvre), Judith, Rochus (Galerie in Modena), die oft wiederholte, recht süsslich sentimentale Kleopatra (u. a. im Pitti), die ebenso aufgefasste Magdalena (Louvre, Prado, Liechtenstein-Galerie in Wien), Raub der Helena (Louvre). Viele dieser späteren Werke sind vielfach recht flüchtig, rasch nur hingeworfen, wenn infolge von Spielverlusten des Künstlers Kasse

Ebbe aufwies. Der frühere Goldton im Colorit weicht in dieser Spätzeit einem Silbergrau. Zu den besten Werken dieser letzten Manier zählen die Sebastiansdarstellungen (Pinakothek in Bologna, Capitolmuseum; Fig. 315) mit einer wundervoll weichen Modellirung des Körpers und einem schwärmerisch verzückten Ausdruck; der überaus stimmungsvolle Crucifixus in der Galerie zu Modena (eine frühere, nicht weniger gute Parallele in der Pinakothek in Bologna); Madonna in der Glorie mit Thomas und Hieronymus (Vatican); vor allem aber die monumentale Geburt Christi (Liechtenstein-Galerie in Wien) mit einem virtuosen Helldunkel; der hl. Michael in S. Maria della Concezione in Rom. In seinem Ecce-Homo (Wien, Dresden, Paris, Corsiniana) hat er trotz allem weichlich süsslichen Ausdruck und trotz dem Mangel an geistiger Vertiefung ein Andachtsbild für die neue Zeit und die neue religiöse Anschauungsweise geschaffen, das an warmer Innigkeit und an unbedingter Popularität kaum je wieder erreicht worden ist. Für eine solche Behandlung eines der ergreifendsten Motive der Heilsgeschichte bedurfte es nicht eines überragenden starken Geistes, wohl aber eines grossen Künstlers und eines tief religiösen Christen, und beide Eigenschaften dürfen Guido Reni trotz seiner in späteren Jahren überhand nehmenden Spielleidenschaft zugesprochen werden. Als Künstler ist er in dieser Zeit unübertroffen in der Pflege einer hohen, nie kalten, wohl aber bisweilen conventionellen Schönheit und eines köstlichen Linienwohlklanges; an intensiver Lebensenergie übertraf ihn aber Domenichino.



Fig. 315. Reni, Hl. Sebastian. Capitol zu Rom. (Phot. Alinari.)

Guido's Jugendfreund, der sich indes in Rom während der gemeinsamen Arbeit in der Quirinalkapelle aus Eifersucht von ihm trennte, Francesco Albani (1578—1660) aus Bologna, braucht hier nur nebenbei genannt zu werden, da seine religiösen Darstellungen von keiner höhern Auffassung als die mythologischen Malereien getragen sind. Dagegen werden seine überaus reizvollen Amoretten (Brera in Mailand, Dresden) in tanzender und spielender Haltung stets Bewunderer und mehr noch Bewunderinnen finden, auch dann, wenn sie einmal in christliche Engelchen umgetauft sind, wie in S. Maria della Pace in Rom. Für das Altarbild fehlt es dem Künstler aber, abgesehen vom innern Leben und der geistigen Vertiefung, an Kraft und Festigkeit im Aufbau (Verkündigung in S. Bartolommeo a Porta Ravegnana in Bologna, Taufe Christi in der Pinakothek, Martyrium des hl. Andreas in S. Maria de Servi). Am glücklichsten noch sind kleine, genrehafte Bildchen mit der Madonna und den spielenden Kindern oder der Flucht nach Aegypten u. a. Unter den profanen Darstellungen ist sein Deckenbild mit Hercules und Deianira im Palazzo Costaguti in Rom bedeutend. Am engsten an Reni schlossen sich an Giovanni Andrea Sirani (1610—1670) und seine erstaunlich productive

Albani. *Sirani.*

Tochter Elisabetta Sirani (1638—1663), die trotz ihrer kurzen Lebenszeit nach ihren eigenen Angaben etwa 177 Bilder hinterliess, meistens religiöse Darstellungen (Taufe Christi in der Certosa zu Bologna; der hl. Antonius dem Jesuskind die Füsse küssend in der Pinakothek ebenda; die Schmerzensmutter ebenda, u. a. m.), aber auch profane und Porträts; meist flau und kraftlos in der Ausführung, wenig ansprechend im Colorit, häufig in den religiösen Darstellungen von süsslicher mystischer Auffassung und schwächlicher Symbolik (vgl. Nr. 179 und 180 der Pinakothek in Bologna).

Domenichino.

Ein Künstler von weit genialerem Können ist Domenico Zampieri aus Bologna (1571—1641), wegen seiner Schüchternheit meist Domenichino genannt von seinen Ateliergenossen. Er hatte sich wie Reni aus dem naturalistischen Fahrwasser Calvaerts in das der Carracci gerettet und besonders an Annibale einen Protector gefunden. In seinen Frühwerken (Befreiung der Andromeda, Befreiung Petri für S. Pietro in Vincoli [Fig. 316]; für S. Onofrio an der Aussenseite die drei Lunettenbilder: Taufe des hl. Hieronymus, Versuchung des Heiligen, Bestrafung wegen der Lectüre heidnischer Classiker) zeigt er noch harte Umrisse und trockene Farben. Dagegen ist er völlig auf der Höhe selbständigen Schaffens in der vornehm gehaltenen Marter des hl. Andreas in S. Andrea bei S. Gregorio; bald hernach hatte er die S. Niluskapelle in Grottaferrata auszumalen, in deren legendarischen Scenen er einem trefflich frischen Realismus huldigt. Sein um diese Zeit entstandenes Hauptwerk, eines der vollendetsten Bilder der neuern Kunst überhaupt in Hinsicht auf Flüssigkeit der Formen, Kraft der Composition, Natürlichkeit und meisterhafte Differenzirung des Ausdrucks und Pracht des Colorits, ist die Communion des hl. Hieronymus im Vatican. In S. Luigi de' Francesi entstand der Cyklus aus der Legende der hl. Caecilia, etwas später in Bologna die Madonna del Rosario (Pinakothek in Bologna, Nr. 207) und das von Tizian beeinflusste Martyrium des hl. Petrus Martyr (ebenda), der machtvolle David mit Goliath (Fano). Unter Gregor XV kehrte er wieder nach Rom zurück, wo er ausser dem Deckenbild im Palazzo Costaguti (die Wahrheit von der Zeit entdeckt) in der Chorapsis von S. Andrea della Valle die Berufung, Geisselung, Hinrichtung



Fig. 316. Domenichino, Befreiung Petri. S. Pietro in Vincoli zu Rom. (Phot. Anderson.)

und Verherrlichung des Titelheiligen, und in den Kuppelzwickeln die herrlichen Evangelisten (vgl. Fig. 317) zu malen hatte, die gesehen zu haben sich Goethe ehedem glücklich pries. In S. Silvestro a Monte Cavallo brachte er alttestamentliche Motive, in S. Carlo ai Catinari weniger ansprechende Cardinaltugenden an, in S. Peter die allzu realistische Marter des hl. Sebastian. Ein profanes Werk von gleicher lebenathmenden Wirklichkeit wie die Communion des hl. Hieronymus ist die Jagd der Diana in der Galerie Borghese. Hier wie auch in andern Darstellungen (Palazzo Pitti) zeigt sich Zampieri als ein hervorragender Meister des Landschaftsbildes. Seine letzte Aufgabe betraf die Ausmalung der Schatzkapelle im Dom zu Neapel (1630), vor deren Uebernahme er sich erst gegen den Mordstahl enttäuschter neapolitanischer Collegen sicherstellen musste durch eine Salvaguardia des Vicekönigs. Die symbolisch-legendarischen Darstellungen aus dem Leben des hl. Januarius zeigen den Künstler nicht auf der Höhe seines Talentes; sie sind zu trocken und zu überladen und tragen zuviel Reflexion an sich. Ein Meister von bedeutender Erfindungsgabe und gewissenhafter Zeichnung, opferte er gelegentlich seinen vornehmen Schönheitssinn naturalistischen Tendenzen, wie in der widerlichen, süsslich rohen Marter der hl. Agnes (Pinakothek in Bologna). In seinem soliden Colorit überwiegen die graulichen Töne.

Sassoferrato.

Ein durch Domenichino mit der Bologneser Schule zusammenhängender Meister, Giovanni Battista Salvi, bekannter als Sassoferrato, nach seiner Heimat (1605—1685), repraesentirt noch in später Zeit den etwas allgemeinen Formenschatz und deren Schönheitstyp in einer durchaus selbständigen Erfassung und in köstlich naiver Natürlichkeit (Josephs Schreinerwerkstätte, in Neapel; heilige Familie, in der Galerie Doria, Nr. 288). Bei aller Kühle des Colorits und trotz gelegentlicher Beigabe von Sentimentalität bleiben seine zahlreichen Madonnen doch lebensvoll und echt religiös (die schönste die Madonna del Rosario in S. Sabina in Rom; Schmerzensmutter; die schöne bekannte Madonna ohne Kind in der Doria-Galerie in Rom [Nr. 376]; eine ähnliche in München [Nr. 1223]). Fehlt ihm auch die männliche Kraft des Ausdrucks, so erspart er uns doch die mystischen Theaterverzückungen und Süsslichkeiten Dolci's.

Giovanni Lanfranco.

Ein Schüler und häufiger Mitarbeiter der Carracci, Giovanni Lanfranco (1580—1647), aus Parma, wurde für die Weiterentwicklung der perspectivischen Kuppeldarstellungen ein wahres Verhängniss, indem er die schon idealen Räumlichkeiten und Perspectiven solcher Malereien ins Masslose steigerte bei einer erschreckenden Flachheit und Fahrigkeit der Formen, einer sinnlosen ekstatischen Steigerung oder völligen Leere des Ausdrucks und einer Unbekümmertheit um erträglichen Compositionsaufbau. Solcher Art sind die Kuppelmalereien in S. Andrea della Valle in Rom, im Gesù Nuovo und in SS. Apostoli in Neapel (mit abstossenden Martyrien).

Guercino.

Eine weit ehrlichere und bedeutendere Künstlerindividualität aus der Carracci-Schule stellt Giovanni Francesco Barbieri dar aus Cento (1590—1666), Guercino genannt. Lodovico Carracci's Einfluss folgend, aber früh schon ausgeprägte Eigenart durch kühnen Naturalismus und ein starkes Helldunkel zeigend, schuf er meist in seiner Heimat, wo sein Haus Sammelpunkt geistig und künstlerisch interessirter Persönlichkeiten war, in Bologna seit 1617, eine Anzahl Werke, wie Susanna im Bad, Rückkehr des verlorenen Sohnes, Erweckung von Jairus' Töchterlein, Kreuzigung Petri (Galerie in Modena), letzteres von rücksichtslosestem Naturalismus, aber bestrickender

Farbenpracht. In den in Rom (1621—1623) entstandenen Schöpfungen (Triumph der Aurora in der Villa Ludovisi; Martyrium und Verherrlichung der hl. Petronilla im Capitolinischen Museum [Fig. 318], beides seine Hauptwerke; Bilder in S. Crisogono und im Palazzo Costaguti) macht sich in der gedämpften Gluth und kraftvollen Schönheit seines Colorits unverkennbar der Einfluss der Veneziane geltend. Hier wie auch in seinen andern Werken, wo er in seinem excessiven Naturalismus sich nicht in brandig stumpfen Farben vergreift, zeigt er sich als der einzig wahre Colorist, den die Schule von Bologna aufzuweisen hat.

In seiner letzten, entweder in Cento oder in Bologna verbrachten Periode entstanden die grosszügigen Kuppelfresken im Dom zu Piacenza (1626—1627), die Himmelfahrt Mariae (Eremitage), Evangelisten (Dresden), die Vision des hl. Bernhard Tolomei (S. Michele in Bosco zu Bologna), Thomas von Aquins Disputation über die heilige Eucharistie mit Engeln (S. Domenico daselbst), eine grosse Anzahl mythologischer Darstellungen, zahlreiche Halbfigurenbilder von Judith, Kleopatra, Sebastian, Magdalena und die ganz ausgezeichnete Verstossung der Hagar (Brera in Mailand, Fig. 319) für das Privathaus. Guercino gehört nur in bedingtem Masse der Schule der Eklektiker an, da seine kraftvoll leidenschaftliche Art ihn vielfach auf die Wege des Naturalismus drängt. In seinem Schaffen verräth sich nicht die klare Schönheit Reni's, auch nicht das Lebensgefühl Domenichino's, dafür um so grössere Ausdruckskraft durch das Colorit.



Fig. 317. Domenichino, Hl. Johannes. S. Andrea della Valle zu Rom. (Phot. Anderson.)

Im Gegensatz zur mehr oder weniger strengen Composition der Bolognesen huldigen die Florentiner Eklektiker einer durchaus freien Art und einer Ueberfüllung der Darstellungen; ihr Colorit ist bunt und hellleuchtend; ihr einziges Ziel fast sinnliche Schönheit ohne tiefern Ausdruck, so wie schon einigermassen bei Andrea del Sarto, dem Vorbild dieser Richtung. Der Zusammenhang mit der Manieristenschule ist in Florenz noch enger geblieben als in Bologna. Alessandro Allori (1535—1607) jedenfalls gehört als Neffe Bronzino's wie durch seine Malereien mehr noch zum Manierismus (Jüngstes Gericht in der Annunziata, nach Michelangelo; Mariae Geburt und Opfer Abrahams im Chor ebenda). Von Bernardino Poccetti (1542—1612) wie von Santi di Tito (1530—1603) sind jene langweiligen, affectlosen Legendendarstellungen zu nennen, welche, heute wenig mehr beachtet, die Lunetten der Klosterhöfe füllen (S. Marco; Chiostro Grande bei S. Maria Novella; der eine Klosterhof links bei SS. Annunziata u. a.); von Letzterem auch Altarbilder in S. Croce und in der Akademie. Von andern Künstlern dieser Richtung seien noch genannt: Jacopo (Chimenti) da Empoli

Florentiner Eklektiker.

Alessandro Allori.

Bernardino Poccetti. Santi di Tito.

Chimenti da Empoli.

(1554—1640; Bilder in S. Domenico in Pistoia; im Dom in Pisa; in der Annunziata zu Florenz); Lodovico Cardi gen. Cigoli (1559—1613), ein immerhin massvoller Meister, trefflicher Zeichner und vorzüglicher Colorist (Bilder in S. Croce; in der Akademie die stark manierirte Steinigung des hl. Stephanus, Nr. 206), Domenico Cresti gen. Passignano; Gregorio Pagani; Cristofano Allori (1578—1621), vorzüglich vertreten mit seiner imposanten Judith (Pitti), Anderes süsslich und auch im Colorit nicht auf der Höhe, wie das auf dem Kreuze schlafende Jesuskind in den Uffizien (Nr. 1165) oder die Madonna mit Heiligen in der Akademie (Nr. 174); Matteo Rosselli (ca. 1577—1650; Bilder in der Annunziata); Giovanni (Manozzi) da S. Giovanni (1599—1636), vorzüglich durch frische Auffassung und treffliches Colorit (Versuchung Christi in der Badia bei Fiesole; Bilder in S. Croce, in der Kuppel von Ognisanti, in der Chorapside von Quattro Coronati in Rom). Der bekannteste der Florentiner Eklektiker ist Carlo Dolci (1616—1686), dessen sentimental-süssliche Halbfiguren, namentlich von weiblichen Heiligen charakteristisch sind für diese schwächliche, künstlich gesteigerte Ekstase (hl. Caecilia in Dresden; in München der Jesusknabe [Nr. 1225], die hl. Agnes [1229], Ecce-Homo [1228], hl. Magdalena [1227], andere ähnliche in den Florentiner Galerien, in der Corsiniana in Rom und an andern Orten).

Cigoli. Cristofano Allori. Matteo Rosselli. Manozzi da S. Giovanni. Carlo Dolci.



Fig. 318. Guercino, Martyrium und Verherrlichung der hl. Petronilla. Capitol zu Rom. (Phot. Anderson.)

Eklektiker in Mailand.

In Mailand ist der Eklekticismus vertreten durch Ercole Procaccini, Giovanni Battista Crespi und dessen Sohn Daniele Crespi (Bilder in der Certosa); in Siena durch Rutilio Manetti (1572—1639).

Den denkbar schärfsten Gegensatz zum Manierismus einerseits und zum Bologneser Eklekticismus mit seiner massvollen, vornehmen Ruhe anderseits

markirt der Naturalismus, zu dem, wie wir sahen, schon manche der Bolognesen stark hinneigten, Guercino aber fast ganz übergegangen ist. Sein grosser Vertreter ist Michelangelo Amerighi, gewöhnlich nach seiner bergamaskischen Heimat Caravaggio genannt (1569—1609)[1], von niederer Herkunft, ohne jede geistige Erziehung und deshalb der Möglichkeit einer edlern Auffassung des Stofflichen entbehrend, eine leidenschaftliche, wilde Natur, in deren verschiedenen Messer- und Mordaffären das stürmische Temperament ebenso zum Vorschein kommt wie in seinen Compositionen. Sein Naturalismus zeigt aber nicht etwa die Natur, wie sie ist, sondern wie sie sich idealistisch reflectirt auf dem Spiegel seiner derben, brutalen, mehr und mehr verdüsterten Seele; dabei ist er in Hinsicht auf Colorit, auf Technik, auf Grosszügigkeit und titanisch-leidenschaftliche Auffassung und Durchführung

Die Naturalisten.

Caravaggio.



Fig. 319. Guercino, Verstossung der Hagar. Brera zu Mailand. (Phot. Anderson.)

unstreitig das grösste Talent dieser Spätzeit. Eine eigentliche Schule hat er weder in Mailand noch in Venedig oder Rom durchgemacht, wenn er an letzterm Ort sich auch einige Zeit im Atelier des seichten Manieristen Cavaliere d'Arpino aufhielt. Wohl aber haben ihn die grossen Venezianer, besonders Giorgione in seiner frühen Richtung, sehr stark beeinflusst; selbst die Wahl der Motive der schönen und noch durchweg massvollen Genrebilder hängt in etwa damit zusammen. Die Lautenspielerin (Galerie Liechtenstein in Wien), der Lautenspieler (Turin und Eremitage), die Spieler (Dresden), die Allegorien des Kaiser-Friedrich-Museums mit dem triumphirenden und dem besiegten Amor gehen trotz ihrer durchaus originellen Umstilisirung auf venezianischen Boden zurück und führen weiterhin zum niederländischen Genrebild.

[1] Vgl. über ihn M. Unger Krit Forsch. im Gebiete der Malerei (Lpz. 1865) S. 159—178. — Meyers Allg. Künstlerlex. I 613—623. — Eisenmann in Dohme's Kunst und Künstler II 2, Nr. 78. 79. — Woltmann-Woermann Gesch. der Malerei III 1 (Leipz. 1888), 171 ff.

Von Rom, wo der Künstler nach langem Darben an Cardinal del Monte einen Gönner und damit zahlreiche Aufträge fand, musste er sich bald wegen Raufereien nach Neapel wenden; von dort kam er zu den Maltesern nach Malta; auch dort unmöglich geworden, irrte er einige Zeit in Sicilien umher, überall Werke seiner fruchtbaren Thätigkeit zurücklassend (in S. Lucia bei Syracus das Begräbniss der Heiligen; in S. Andrea Avellino in Messina einen Ecce-Homo; in S. Giovanni Decollato ebenda die Enthauptung des Täufers; in der Kirche der Crociferi Auferweckung des Lazarus; andere Bilder in Palermo). Zuletzt weilte er in Neapel und wartete auf Aufhebung des Blutbanns in Rom; auf der Reise dahin starb er, elend und verlassen, in Porto Ercole.

In Rom hatte sich seine zweite Manier ausgebildet; das Dämonische und Vulcanische tritt jetzt ohne Mässigung hervor; das Schwergewicht wird auf harte, herbe, eckige Plastik der Glieder, auf gemeine, brutale Charaktere, auf Motive gelenkt, die jede höhere Weihe zerstören. Schon in der sonst köstlichen Ruhe auf der Flucht in der Doria-Galerie, Nr. 384, die gewissermassen auf der Grenzlinie der zwei Richtungen steht, concentrirt sich das ganze Interesse auf den grossen im Vordergrund stehenden nackten Engel, der seine Rückseite dem Beschauer zukehrt und dessen Glieder saftig frisch gezeichnet sind; er hat weiter nichts zu besorgen, als dem fiedelnden Joseph das Notenblatt zu halten. In der Gruppe dahinter, der in Schlaf versunkenen Madonna mit dem Kind an der Brust, deren Modell wol in der als Magdalena bezeichneten Studie der gleichen Galerie (Nr. 380) zu suchen ist, gibt sich ein schönes, reines Genrebild von grossem, einfachem Zug zu erkennen. Auch in der Madonna di Loreto in S. Agostino in Rom überwiegt der Eindruck, den die verlumpten, schmutzigen, knieenden Bettler erwecken. In der thronenden Madonna mit Petrus Martyr in Wien tritt uns weit weniger die ruhige, weihevolle Stimmung der obern Partie und des eigentlichen Motivs, der Rosenkranzvertheilung, entgegen denn ein Strassenbild Neapels mit den sich um eine Beute raufenden Lazzaroni. Eine andere Darstellung der Doria-Galerie (Nr. 314), die den jugendlichen Johannes den Täufer unter dem Bilde einer nackten, virtuos gezeichneten Jünglingsgestalt zeigt, ähnlich wie Guercino's Gegenstück eines knieenden, in die Lectüre vertieften Johannes (in der gleichen Sammlung, Nr. 70), könnte ebensogut Dionysos getauft werden, so sehr hat sie jede innere Beziehung zum Motiv verloren. Und der schreibende Matthäus (früher in S. Luigi de' Francesi in Rom, jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum) könnte mit seinem herculischen, schwerfälligen, möglichst unbekleideten Körperbau ebensowohl auch für einen Mars oder Polyphem gelten. Dieses derbe Ungestüm in der Auffassung der spätern Schaffenszeit wird noch wesentlich gesteigert durch gespenstisch blitzende, von oben einfallende Lichter auf düsterm Schattengrund; das harmonisch wirkende Helldunkel Correggio's wird dadurch in den meisten Fällen aufgehoben. Beispiele dieser zweiten Manier Caravaggio's sind die zwei übrigen Bilder in S. Luigi de' Francesi (Berufung und Marter des hl. Matthäus), die Heilige Familie in der Borghese-Galerie; das Mahl zu Emmaus (Londoner Nationalgalerie). Geradezu brutale Vergewaltigungen religiöser Stimmungsmotive sind das widerliche Bild des Todes der Gottesmutter, das, von den Bestellern zurückgewiesen, eine wahre Irrfahrt durch Europa machen musste, bis es im Louvre landete, oder die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri in S. Maria del Popolo. Dagegen ist die Grablegung des Herrn (Vatican) trotz aller Derbheit der Realistik ein Meisterwerk von ergreifender Wirkung, gleich gross durch das plastisch feste Gefüge der Composition wie durch die

Naturwahrheit und Differenzirung des Schmerzausdruckes (Fig. 320). Wölfflin[1] hat dem Bedauern Raum gegeben, dass die Kunst der Folgezeit nicht dem Sterne dieses Künstlers folgte, sondern mehr der süsslich weichen und unwahren Art der Bologneser Epigonen. Wir können diese Bemerkung nur insoweit gelten lassen, als die Kunst im allgemeinen in Frage kommt; aber vom Standpunkt der religiösen Kunst aus angesehen, ist Caravaggio's zweite Manier mindestens ebenso unwahr wie die sentimentalsten Schöpfungen Carlo Dolci's. Sie bedeutet die stete Brutalisirung jeder feinern, edlern Regung im menschlichen Herzen, die Auspeitschung jedes geistigen Gehaltes aus der rohen Materie. Der Künstler hat die Gestalten der Bibel und der Legende in die Region hinabgezerrt, wo man rauft und sich in gemeiner Weise beschimpft, wo man die Glieder gebraucht, und nur die Glieder; darum sind es keine christlichen Darstellungen mehr, geschweige denn religiöse.



Fig. 320. Caravaggio, Grablegung Christi. Vatican. (Phot. Alinari.)

Jusepe de Ribera.

An Stelle des dynamisch-animalischen Elementes in Caravaggio's Werken lässt Jusepe de Ribera (geb. 1588 in Játiva bei Valencia, gest. in Neapel 1656), auch lo Spagnoletto genannt, den psychologischen Naturalismus treten. Seine äusseren Lebensumstände[2], die unter dem Lügengewebe der neapolitanischen Künstlercamorra bis zur Entstellung verzerrt sind, bleiben bis zur Stunde ebenso unklar wie seine künstlerische Entwicklung. Er brachte jedenfalls eine abgeschlossene Ausbildung mit sich, als er um 1606 nach Italien kam, lehnte sich aber hier an Correggio, die Venezianer und vielleicht auch an Caravaggio an, deren Einflüsse auf dem Hintergrund eines durchaus selbständigen grossen Talentes seine künstlerische Eigenart ausmachen: ein rücksichtsloser, von Spanien herübergenommener und durch Caravaggio womöglich noch verstärkter Wirklichkeitssinn, der aber viel natürlicher und packender wirkt als der idealistische Cara-

[1] Die class. Kunst S. 187.

[2] Vgl. gegen die tendenziös neapolitanische Darstellung De Dominici's Le vite de' pittori etc. III 111 ff., die ruhigere und kritischere Würdigung Eisenmanns in Dohme's Kunst und Künstler II 3, Nr. 77.

vaggio's; das Leben athmende Licht Correggio's; das Colorit und die grosse Formensprache der Venezianer. Ribera ist ebenso fruchtbar wie stets originell; seine Auffassungs- und Vortragsweise ist in seiner Frühzeit gleich frisch, geistvoll und kräftig wie am Ende seines Lebens. Sein Lieblingsgebiet ist wol entsprechend den Instincten und den grellen Stimmungen der Neapolitaner das Martyrium und die schwärmerische Ekstase. Auf beiden Gebieten ist er der classische Meister für die folgenden Jahrhunderte geworden; aber keiner der Zeitgenossen und der späteren Nachahmer hat diese lebensprühende Wirklichkeit, diese athembenehmenden Schmerz- und Marteraccente, dieses Zittern des Lebens auf der Oberfläche der Haut, in den Muskeln und Gelenken und selbst in den Linien der Gewänder, diese Gluth von Begeisterung, schwärmerischer Ascese und hinreissender Verzückung in den leuchtenden Augen, in diesen durchfurchten Gesichtern seiner Hieronymus-, Apostel- und Eremitenbilder je wieder erreicht. Sein Schönheitssinn bewahrte ihn dabei vor jenen nur roh brutalen Excessen, die Caravaggio sich erlaubt hat, auch da, wo er aufdringlich im Ausdruck wird wie in seinen zahlreichen Bartholomäusmartyrien (das bekannteste im Prado). Dass er selbst bei dieser Höchststeigerung des Naturalismus auch die einschmeichelnd weiche Modellirung des Körpers und die träumerische Gesammtstimmung zu beherrschen weiss, zeigen Darstellungen wie die des hl. Sebastian (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), dessen Leib nicht mit Pfeilen gespickt, auch nicht schmerzverzerrt ist, sondern in unvergleichlich schöner Linie, angeschmiegt an einen Baum zusammengesunken ist, indes die Mondsichel im Hintergrund einen schwachen Lichtschein durch die schweren Wolken und das Dunkel der Nacht wirft, oder der hl. Agnes, die in einem sonnenerfüllten Kerkerraum vor ihrem Grabe kniet, behutsam von einem Engel mit einem Gewande bedeckt.

Weitaus die meisten Werke Ribera's[1] befinden sich in Spanien, nahe an sechzig im Prado (Jacobsleiter; Grablegung, von ergreifendem Ausdruck; eine ekstatische Empfängniss Mariae; eine Dreieinigkeit von gleich gesteigertem Stimmungsgehalt; eine Verzückung des hl. Franciscus; zahlreiche Einzeleremiten, Apostel u. a.). Neapel zeigt im Chor von S. Martino die wundervolle Communion der Apostel; im Tesoro ebenda eine Pietà von herrlichster Auffassung; in der Januariuskapelle des Doms die wunderbare Errettung des hl. Januarius aus dem Ofen; im Vatican eine Marter des hl. Laurentius; in der Galerie Borghese das köstliche Bild des hl. Stanislaus Kostka mit dem Jesuskind auf dem Arm. Nächst Spanien weist Deutschland die meisten Werke Ribera's auf; so das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum einen hl. Hieronymus, einen Sebastian und eine Bartholomäusmarter; die Dresdener Galerie ausser Einzelheiligen ebenfalls eine crasse Marter des hl. Bartholomäus und eine solche des hl. Sebastian, die Befreiung Petri u. a.; das Wiener Hofmuseum den zwölfjährigen Jesus im Tempel, die Reue Petri und die Kreuztragung des Herrn.

Eine religiöse Vertiefung hat Ribera meistens nicht angestrebt; er hat sich aber auch nicht so ganz nur auf die Materie, und zwar im derbsten, wuchtigsten Zuschnitt, beschränkt wie Caravaggio. Weil er die Wiedergabe der Wirklichkeit und der Natur anstrebte, hauchte er dem Menschen auch den Odem des Geistes ein. Freilich erscheint das geistige Element meist als das Sensitive, und gewöhnlich das Sensitive unter der Einwirkung physischer Marter

[1] Eine gute Uebersicht gibt EISENMANN a. a. O. S. 31.

oder des bis zur Ekstase gesteigerten Begehrungsvermögens. So wird manche der religiösen Darstellungen durch die grandiose Stimmung, die darüber gebreitet ist (vgl. den Sebastian in Berlin), oder durch die Schönheit der Gestalten und ihren naturwahren Ausdruck (wie in der Anbetung der Hirten im Louvre, in der Pietà in S. Martino in Neapel) fesseln und zur rückhaltlosen Bewunderung auffordern; aber religiöse Weihe und Wärme entströmt keiner derselben.

Eigenart der Spätkunst des Cinquecento.

Ueber die künstlerischen Ausdrucksmittel der Spätkunst hat der Verfasser des ‚Cicerone' eine vorzügliche Uebersicht gegeben[1], so dass wir für all diese Fragen darauf verweisen können, soweit sie nicht schon von uns berührt wurden. Wir beschränken uns hier am Ende unserer Wanderung durch das Cinquecento auf einige zusammenfassende Worte zur Charakterisirung der religiösen Kunst in dieser letzten Periode. Statt der mässig grossen, im Aufbau streng gegliederten Tafelbilder der frühern begegnet jetzt häufig das Riesenformat mit einer ganz principienlosen, freien Composition und einer beengenden und verwirrenden Ueberfüllung der Scenen mit Figuren. Bezeichnend für die riesenhafte Grösse der Bilder sind Guercino's Marter und Verherrlichung der hl. Petronilla (capitolinisches Museum), Vasari's Disputation der hl. Katharina, die Mahlscenen Paolo Veronese's; für die regellose Composition und die Anbringung von reinen Füllfiguren die Malereien Tintoretto's, Bronzino's (vgl. Christus in der Unterwelt) u. A. Aber auch wo die Scene in einfacheren Verhältnissen vor sich geht, werden doch häufig, bei den Manieristen nicht mehr als bei den Eklektikern und Naturalisten, äusserliche und nebensächliche Dinge, selbst die trivialsten, in den Vordergrund geschoben, zur Beeinträchtigung des Hauptmotivs (vgl. Caravaggio's Ruhe auf der Flucht). Damit hängt auch zusammen, dass religiöse und biblische Motive jetzt häufig zu Landschaftsbildern werden mit Stilllebenmotiven. Nichts ist z. B. für die Kunst der Carracci bezeichnender als Annibale's Assunta in der Doria-Galerie (Nr. 78) und die Flucht nach Aegypten ebenda (Nr. 80), in denen die heroische Landschaft schon völlig ausgebildet vorliegt und das landschaftliche und das antiquarische Interesse (wie in der Himmelfahrt) das am eigentlichen Stoff weit überwiegt. Aehnliches gilt auch von der Ruhe auf der Flucht in der Eremitage und von der Magieranbetung in der Doria-Pamfili-Galerie (Nr. 84), von der heiligen Familie ebenda (Nr. 139), aber auch von Bassano's Mahl des Herrn beim Pharisäer in der Colonna-Galerie (Nr. 25), wo die stimmungsvolle Dämmerlandschaft und das vollständige Stillleben links die Hauptsache sind. Motive wie die Geburt Christi werden gern benutzt zur Erzielung flotter und überraschender Lichtwirkungen: Correggio hatte dazu den Weg gewiesen, und er wurde fleissig begangen von den Eklektikern (vgl. Annibale Carracci's Bild in der Doria-Galerie, Nr. 74) wie von den Naturalisten.

Wahrhaft religiös und transcendental hat in dieser Spätzeit selten noch ein Künstler zu schaffen vermocht; die Phantasie und Auffassungsweise der Meister hält sich kaum über der Erde, der hohe Flug in die lichten freien Sonnenhöhen wird nie mehr gewagt. Aller Ausdruck, der noch angestrebt wird, ist bloss ein natürliches Echo einer rein natürlich gefassten Situation. Nur die Bolognesen haben in den besten Vertretern und deren glücklichsten Schöpfungen eine überaus wohlthuende Wärme und Innigkeit aufzuweisen, lassen dagegen die geistige Vertiefung oft genug vermissen oder ersetzen sie, wie auch Ribera, durch ekstatische Erregung; auch fehlt hier meist die un-

[1] Burckhardt Cicerone S. 888 ff.

vergleichliche Lebensfülle, die uns aus den Werken der grossen Denker mit so bezwingendem Zauber anspricht. In den schwächeren Meistern der Bologneser Schule und vor allem in deren Epigonen löst sich jene vielfach noch natürliche Innigkeit in völlige Sentimentalität auf, wie bei Carlo Dolci. Neben dieser weichlichen Süsslichkeit gibt sich dann das Schwelgen in rohen und widerwärtigen Marterscenen oder in fast wollüstig geschilderten ekstatischen Zuständen nur um so abstossender. Derart picante Stoffe, wie den zur Carricatur abgemagerten und leidenschaftlich am Kreuz sich festklammernden hl. Hieronymus in der Einöde, oder den in ähnlich ungemüthlicher Localität von verführerischen Weibern versuchten Antonius, oder die in schwellender Ueppigkeit, süsslich coquett mit Todtenkopf und Kreuz spielende hl. Magdalena in der Felshöhle, hat die Kunst dieser Jahrhunderte wieder und wieder dargestellt: man weiss nicht recht, ob als Sinnenkitzel oder als Busspredigt für eine oft recht unheilig gewordene Generation.

Wir stehen, wohin wir die Blicke wenden, auf herbstlichem Boden. Die Triebkräfte der cinquecentistischen Kunst haben sich allerwärts erschöpft, und die Ziele, die sich die Renaissance gestellt hat, sind zusammengebrochen unter dem Geist, den das Tridentinum in die Welt eingeführt. Das Mittelalter und seine Geisteswelt, aber auch die Schönheitsbestrebungen der Tage Julius' II, sind mit dem Jahre 1563 begraben. Im Leben der Kirche manifestirt sich ein merklicher Aufschwung, zu dem die Gegenreformation und die neuen Orden den äussern Anstoss geben. Eine Anzahl neuer Andachten, die schärfere Betonung mancher dogmatischen Wahrheiten, wie der immaculata Conceptio, aber auch vieler controversen und selbst polemischen Lehren (Autorität des Papstthums, Unvergänglichkeit der Kirche), eine intensivere Betonung der äussern Formen religiösen Lebens, strenge Gebundenheit, ein möglichst schwärmerischer Aufschwung der Seele im Sehnen nach Gott und der Seligkeit, mit andern Worten, die Mystik, aber nicht mehr die klare, lehrhafte der frühern Zeit, sondern die in süsslicher Empfindung sich äussernde, sind Hauptmerkmale dieser neuen Zeit und der ihr dienenden Kunst.

Das Concil von Trient und die Kunst.

Durch das Concil von Trient hatte Adrian von Corneto Recht behalten mit seinem Fluch gegen Zulassung aller profanen und paganen Bildungselemente; Julius' II Versuch und Dem, was die Hochrenaissance gewollt, wurde damit der Bankrott erklärt. Nachdem schon in der 22. Sitzung entsprechende Vorschriften für die Kirchenmusik gegeben worden, die von manchen Eiferern als völliges Verbot jeder polyphonen Musik gedeutet wurden, eine Auffassung, der Palestrina mit seiner Marcellus-Messe sieghaft entgegentrat (1565), wurde in der 25. und letzten Sitzung die Anbringung eines ein falsches Dogma bekräftigenden Bildes in Kirchen untersagt; es solle jede Unlauterkeit vermieden werden; anzügliche Züge sollten den Figuren nicht gegeben und die Approbation der Kirchenbilder beim Ordinarius eingeholt werden *(,Omnis lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur ... nihil profanum nihilque inhonestum appareat')*. Insofern die Kirche sich hier gegen Ungehörigkeiten der Kunst wendet, können diese Massnahmen nur begrüsst werden. Im übrigen hat sie sich einfach dem theoretisirenden Zug der Zeit angeschlossen mit dem Versuch, die Bahnen der Kunstentwicklung vorzeichnen zu wollen. Und ihr haben sich wieder andere Theoretiker zur Verfügung gestellt, um diese Verordnungen litterarisch zu begründen und Handbücher für die Künstler zu schreiben, so Andrea Giglio von Fabriano mit seinem besonders gegen Michelangelo's Jüngstes Gericht heftigen ,Dialogo

degli errori dei pittori' (Camerino 1564), namentlich aber Jan Vermeulen (Molanus, gest. 1585) mit der Schrift ‚De picturis et imaginibus sacris' (1570, Neudruck 1594 unter dem Titel ‚De historia sacrarum imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus'). Der Verfasser dieser letztern Schrift versteht eingestandenermassen von Kunst nichts. Er fasst lediglich das Stoffliche, Ikonographische ins Auge, zählt Bilder auf, in denen Häresien oder Spott gegen den Klerus enthalten sein sollen, solche, die von der wahren Tradition abweichen; er bekämpft die Aufbewahrung paganer Kunstwerke, der Porträte von Häretikern; spricht sich weiter über die Attribute Christi und der Heiligen aus, unterlässt aber auch in diesen Schlusspartien nicht, überall moralisirende Erwägungen einzustreuen. Weit mehr Kunstverständniss und einen entschieden freiern Blick besitzt der Cardinalerzbischof von Bologna, Gabriele Paleotti, von dessen geplanten fünf Büchern nur zwei erschienen sind unter dem Titel ‚Discorso intorno alle imagini sacre et profane' (Bologna 1582, Neudruck Ingolstadt 1594); das Buch über lascive Kunstwerke und die zwei über Ikonographie sind leider nicht zu stande gekommen. Auf allen Seiten beweist der Autor, dass er sein kunstwissenschaftliches und kunstgeschichtliches Wissen durch die Lectüre Vasari's begründet hat. Viele seiner guten Mahnworte wurden schon zu seiner Zeit nicht befolgt, so wenn er verlangt, keine Wappen, auch nicht von Stiftern, in Kirchen anzubringen. Den genannten drei Schriften schliessen sich noch andere mit nicht so speciell kirchlicher und ethischer Richtung an, wie Raffaello Borghini's ‚Riposo', der ‚Trattato della nobiltà della pittura' (1585), Gregorio Comanini's ‚Figino' (Mantua 1591) etc.

Für die Tragweite der Bestimmungen des Tridentinums sind der Geist und die Vorschläge solcher theoretischen Auslassungen immerhin bezeichnend, mehr vielleicht aber noch die praktischen Massnahmen kirchlicher Instanzen, die im Anschluss daran erfolgten[1]. So liess Pius V die Statuen heidnischer Götter vor dem Vatican entfernen und gab sie dem Stadtmagistrat, der sie im Capitolspalast unterbrachte. Paleotti wollte lascive Bilder auf polizeilichem Weg selbst aus Privatbesitz beseitigt und ihre Maler strenge bestraft wissen. So kam es, dass ein Bischof auch Andrea Sabbatini's Visitatio darunter rechnete, weil das Modell zu sehr aus den Figuren spreche, und sie aus der Kirche wegnehmen liess. Sixtus V wollte am Ende der nach ihm benannten Wasserleitung nicht einen Neptun, sondern sein Bild aufgestellt sehen; auch unter ihm wurde mit antiken Monumenten aufgeräumt. Die Inquisition stellte ihre fatalen Dienste diesen puristischen Tendenzen gleichfalls zur Verfügung. Unter Innocenz X musste Pietro di Cortona einen Bambino von Guercino bekleiden[2]; Ammanati erwies den gleichen liebevollen Dienst seinen nackten Göttinnen, die er auf diese Art zu christlichen Tugenden umkleidete. Die Mitglieder der florentinischen Akademie beschwor er, nichts Nacktes mehr zu malen[3]. Da die Künstler der Spätzeit meist ganz ungebildete Menschen waren, die schon deshalb auf genaue Winke und Weisungen ihrer Auftraggeber, selbst bis aufs Costüm, wie Taddeo Zuccaro in den Fresken von Caprarola, angewiesen waren, so kann man sich vorstellen, dass im allgemeinen dieser pädagogisch-moralisirende Einfluss sich auch thatsächlich wirksam erwiesen hat.

[1] Ueber die Wirkungen des Concils von Trient auf Kunst und Litteratur vgl. die allerdings nicht abschliessende Schrift von Desjob L' influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts. Paris 1884.

[2] Vgl. Malvasia Felsina Pittrice II 739.

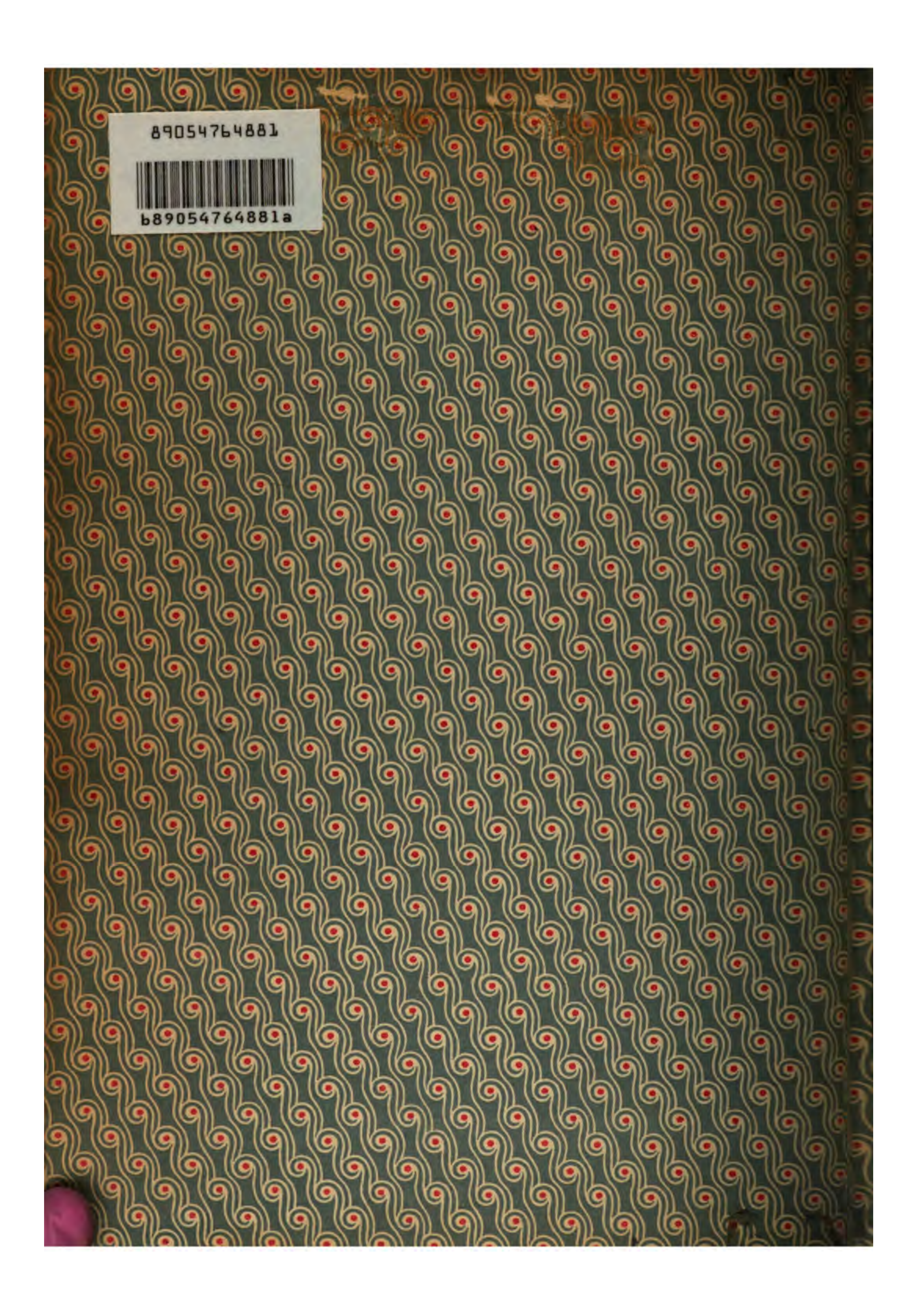
[3] Vgl. Guhl Künstlerbriefe I 455.

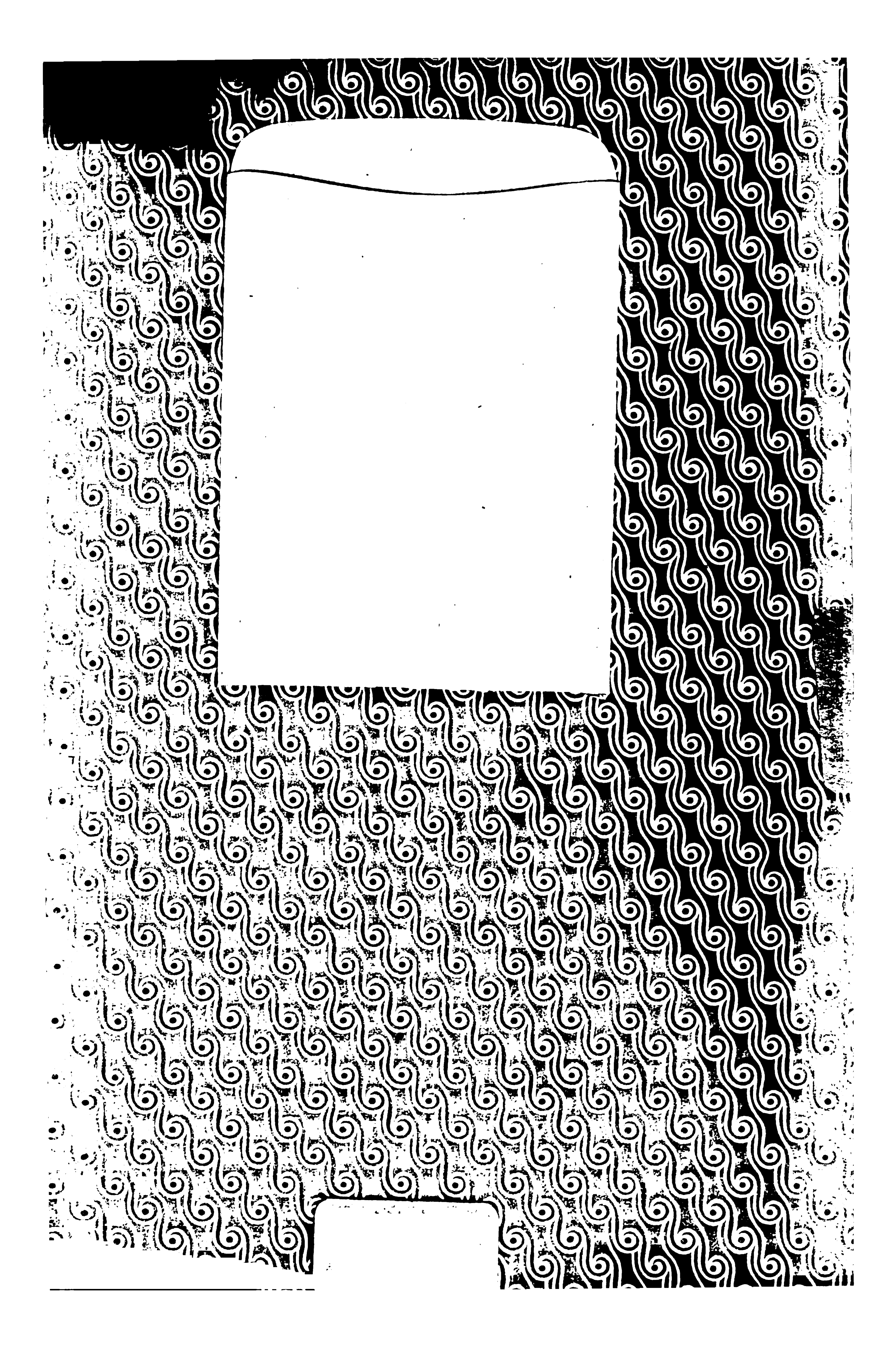
Und doch fehlt überall der religiöse Gehalt; es mangelt den religiösen Darstellungen der belebende und wärmende Geist, wie dem ganzen Formalismus dieser Zeit überhaupt. Die innere Ehrlichkeit wird ersetzt durch äussere Loyalität.

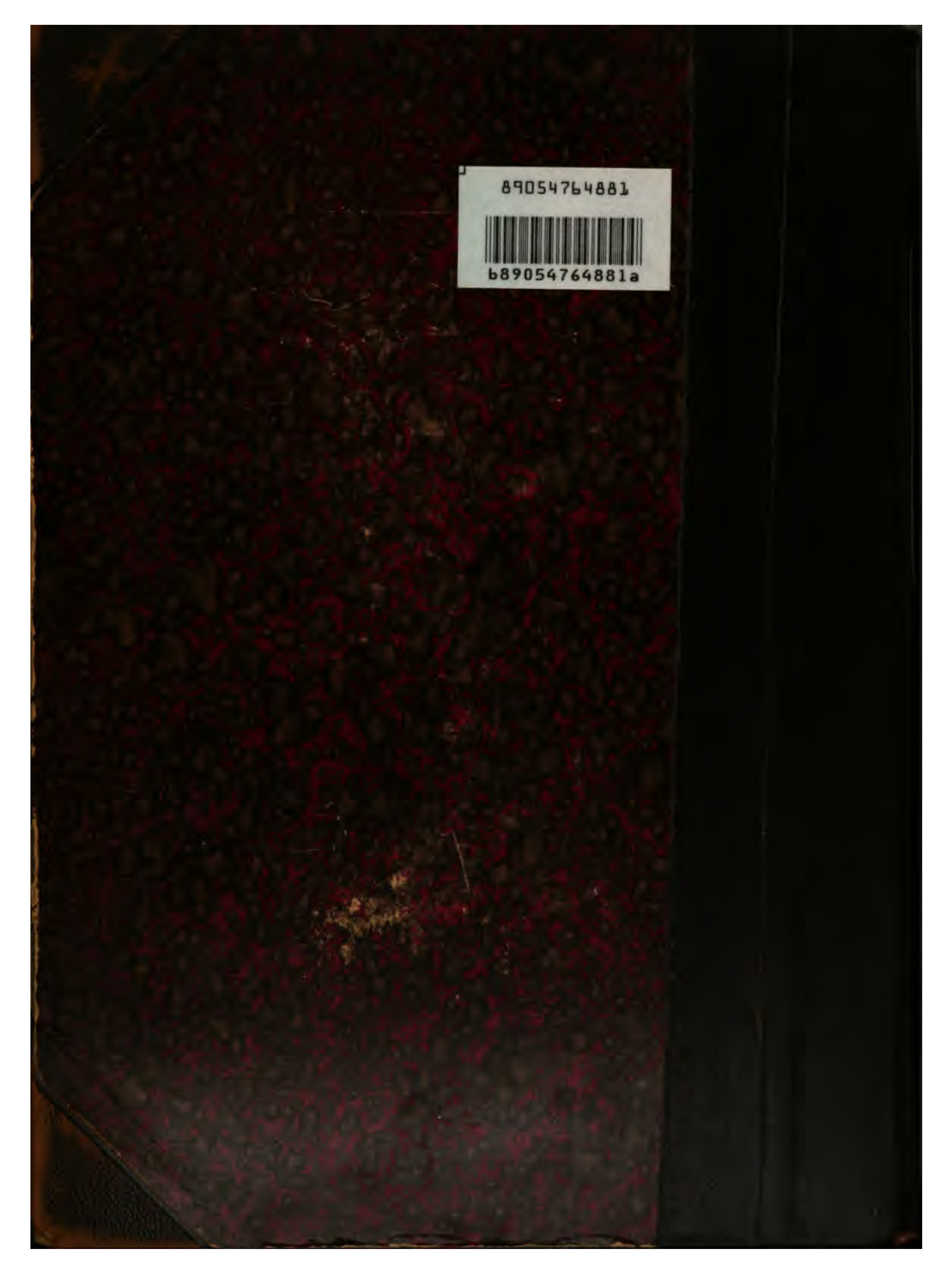
Am Frühmorgen des Cinquecento schafft ein Künstler, der im Geruch des religiösen Libertinismus stand, die wunderbarste Christusdarstellung aller Zeiten in jener herrlichen Vision neben S. Maria delle Grazie in Mailand; am Schlusse des Jahrhunderts überbieten sich tiefreligiöse und kirchlich unanfechtbare Meister in den sublimsten Scenen der heiligen Geschichte gegenseitig durch Roheiten und Widerlichkeiten, zum mindesten durch Aeusserlichkeiten — ein deutliches Zeichen, dass die wahre, tief aus dem Herzen quellende, nach keiner Seite beengte Kunst betet, auch wenn sie nicht überall mit Rosenkränzen und Heiligennimben behangen ist; dass aber anderseits die alt gewordene oder unechte Kunst, auch wenn sie vorschriftsmässig die Hände faltet und die Kniee beugt, nur Lippenworte sprechen kann ohne die Weihe und Wärme des Gebetes. Die Kunst hatte auf dem weiten Gang durch das Cinquecento die grössten Triumphe erlebt, kein Geheimniss der Technik und der Formensprache war ihr fremd geblieben; aber sie hat Viel und Unwiederbringliches verloren, wie die Stammeltern, nachdem sie vom Baum der Erkenntniss gegessen; sie ist den formalen, äusserlichen Bedingnissen des Kunstschaffens nachgejagt und hat dafür den seelischen Gehalt eingebüsst; verloren hat sie die Unbefangenheit der Auffassung, den grossen und tiefen Geist des Mittelalters, den weitherzigen Geist gegenüber Dem, was auch das Heidenthum an unvergänglichen Kunstblüten und Geistesfrüchten hervorgebracht; und verloren hat sie ganz besonders das edelste und für religiöse Kunst unerlässlichste Gut, die Liebe, jene hohe Liebe, ‚*che muove sole e l'altre stelle*'.

Register zum ganzen Werke.

(I = I. Bd.; II 1 = II. Bd. 1. Abth.; II 2 = II. Bd. 2. Abth. — Cursivziffern bedeuten die Nummern von Bildern zum betr. Gegenstand. — Fette Ziffern bezeichnen unter mehreren angegebenen Stellen die Hauptstelle. — Stern [*] bedeutet Anmerkung.)






89054764881
b89054764881a